محمد الهادى الطرابلسى



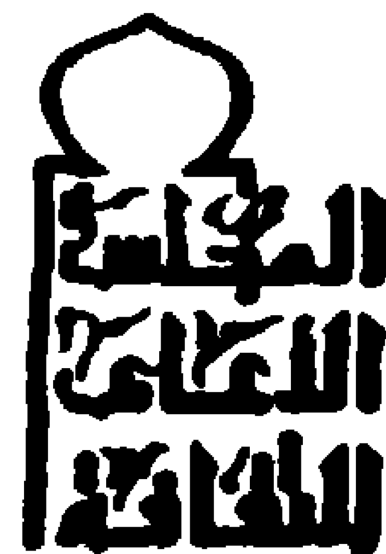
خصائص الأسلوب في الشوقيات



المجلس الأعلى للثقافة

خصائص الأسلوب في «الشوقيات»

محمد الهادى الطرابلسى



١٩٩٦



خصائص الأسـلوب
فــى الشــوقيــات

الى أخـــي الحبيـــب

المقدّمة

نرمي من وراء هذا العمل إلى ثلاثة أهداف :

1) وصف نظام اللغة العربية بالاعتماد على كلام عربي يمثلها في طور من أطوارها لتتبين مدى الثبوت في قواعدها واستعمالاتها ومدى التحوّل ، فندْرك خصائصها المميزة وامكانيات التطوّر فيها .

2) وصف حياة العربية في النصوص الشعريّة خاصّة لنقدّر مدى مساهمتها في خلق الجوّ الشعري علنا نوفّق إلى حدود المستويات المختلفة في الكلام ونهتدي إلى وظائف اللغة المختلفة في بلورة هذه المستويات .

3) وصف حياة العربية في شعر شاعر معيّن هو أحمد شوقي لنتبيّن الحظ الذي يكون للفرد في اجراء مظاهرها والأثر الذي يتركه الشاعر فيها والطابع الذي تتسم به هي في شعره ، فندرك السبيل إلى اثراء رصيدها العام من ناحية وإلى بناء الأساليب الخاصة المميزة انطلاقا من امكانيات اللغة المشتركة من ناحية أخرى .

ولبلوغ هذه الأهداف يحتاج الدارس إلى علم يعمل في نطاقه ومنهج يسير على هديه أو على الأقل إلى سنة في البحث يسير في ضوئها وإن دعاه تقدم البحث إلى تعديل ما فيها وتهذيبه .

لكننا بحثنا فلم نجد في الدراسات العربية من الأعمال اللغوية أو النقدية الشاملة أو الجزئية ، ما يرمي إلى الأهداف التي إليها نرمي ويتوخى الموضوعية التي على أنفسنا نشرط ، ولا وجدنا في العلوم الإنسانية علما مستحكم الأصول متبلور الوجه ، يؤمن لنا سلامة المنطلق ، ولا منهجا يضمن لنا الوصول إلى نتيجة بنّاءة .

وان الأسلوبية ، أو علم الأسلوب — وهو آخر ما تفرّع عن اللّسانيات من علوم اللغة الحديثة — ليطمح إلى سدّ هذه الثغرة تنظيرا وتطبيقا ، وعلما ومنهجا (1) ، ولكن هذا العلم لم يثمر بعد ما به نستطيع أن نعرف بوضوح على الأقل : ما الأسلوب ؟ وما حدّ مستويات الكلام ؟ ما الشعر ؟ ما النثر ؟ ...

ولذلك ارتأينا من الأنجع في الوضع الراهن أن يكون سيرنا من التطبيق إلى التنظير ، على عكس ما يجري به العمل عادة في سائر العلوم من التنظير إلى التطبيق وسوف لا يكون حظنا من التنظير كبيرا ، فلن ينكشف الغطاء كلّيا في آخر بحثنا عن ماهية الأسلوب وماهية الشعر ، ولكن ستحصل في عملنا نتائج نستطيع أن نعرف بفضلها ما به يكون الأسلوب أسلوبا وما به يكون الشعر شعرا . وبذلك يكون قد انضاف إلى أهدافنا الثلاثة المذكورة هدف رابع يتمثل في تأسيس الأسلوبية التطبيقية في اللغة العربية لما لها من دور في وصف نظام اللغة (2) وفي المساهمة في تركيز أحكامها العلمية ومنطلقاتها المنهجية في البحوث اللغوية عامّة .

وسيقوم عملنا على قاعدة أركانها ثلاثة : الشعر واللغة والأسلوب ، وهذه الأركان الثلاثة تحتاج منّا إلى التدقيقات المميّزة التاليّة :

1) يتميز الشعر من جملة الفنون الجميلة بضرورة انطلاقه من مضمون فكري ظاهر في صريح العبارة . وإنه ليتهيّأ للمنشيء أن يؤلف من مواد اللغة كلاما هادفا خاليا من كلّ نفحة شعرية ، ولكن لا يتهيّأ له بحال أن يؤلف كلاما شعريا من دون مضمون فكري إلى حدّ ما معقول على عكس ما يتهيّأ للفنان في الموسيقى أو التمثيل . فقد يوضع اللحن الموسيقي على « كلمات » منظومة ، كما قد تبنى التمثيلية على قصّة محكية . ولكنّ الأصل في الموسيقى أن تؤسس على الأصوات وحدها ، وفي التمثيل أن يؤسس على الحركة التشخيصيّة . فالموسيقى تنطلق من أصوات مجردة قد يكتفى بها لانتاج لوحات فنّية طريفة ، والتمثيل ينطلق من حركات تشخيصية مجرّدة قد يكتفي بها لاعداد مشاهد فنيّة رائعة . أما الشعر فلا انطلاق له الا من مضمون فكري ، ولكنه لا يسمو إلى درجة الفنّ المتميّز إلا بما يتجاوز به المضمون الفكري من امكانيات الأداء .

---

(1) أبرز أعلامها منذ نشأتها :
– شارل بلي ، مصنف في الأسلوبية الفرنسية .
– ميخائيل ريفاتار ، رسالة في الأسلوبية الهيكلية .
– بيار قيرو ، رسالة في الأسلوبية : المشاكل والمناهج .
– بيار قيرو وبياركوانتز ، الأسلوبية : المشاكل والمناهج .
– بيار قيرو وبياركوانتز ، الأسلوبية : قراءات .
ومما قد يسهل الدخول اليها الكتاب التالي بالعربية :
عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب .
ومن الاعمال التطبيقية الشاملة نذكر :
مونيك باران ، فرنسيس جامس : لغته وأسلوبه . وهي دراسة بالفرنسية تعنى بأديب فرنسي ، وتعد من أوائل البحوث الاسلوبية التطبيقية الشاملة التي توجه إليها كثير من النقد .
وفي حظ العرب من التفكير في الأسلوب ، انظر دراستنا : مظاهر التفكير في الأسلوب عند العرب ، ضمن مجموع « قضايا الادب العربي » .
ونود أن نشيرها هنا إلى كتاب حمدان حجاجي ، حياة وآثار الشاعر الاندلسي ابن خفاجة ، وقد نزع صاحبه في بعض أقسامه (ص 225 – 286) و (ص 287 – 330) منزعا في البحث خرج به عن الاتجاهات التقليدية في النقد عند العرب خروجا موفقا ، ولكنه لم يقم عمله على نظرة لسانية حديثة فكانت خطوته الجريئة تفتقر الى الأساس القويم .

(2) خصصنا لهذا الموضوع بحثا بعنوان « دور الاسلوبية التطبيقيه في وصف نظام اللغة » في ملتقى ابن منظور ، بقفصة ولنا « في منهجية الدراسة الاسلوبية » بحث في ملتقى العربية والألسنية بتونس .

2) نُرجع إلى اللغة كلّ مظهر من المظاهر الثابتة في الكلام ، ونعتبر من الثابت كلّ مظهر لغوي شاع في الاستعمال وتواتر ولم يمل عنه المنشئون ولا خطأه الدارسون ، ولم يداخله تغيير ولا تحريف منذ استعمالاته الأولى إلى وضع اللغة زمن دراستها فأصبح من مظاهر اللغة المميّزة ومن عناصر قواعدها الثابتة ومن علامات نظامها المحكم ومن لبنات رصيدها المشترك .

3) مضان الأسلوب هي في الجانب المتحول عن اللغة ، والمتحوّل عن اللغة في الكلام عديد الأشكال . فقد يكون تحوّلا عن قاعدة نحويّة أو بنية صرفية أو وجهة معنوية أو في تركيب جملة ، كما قد يكون التحول عن نسبة عامة في استعمال الظاهرة اللغوية في عصر من العصور أو يكون بشحنة دلالية خاصة أو بفقر خاص يلحق الظاهرة اللغوية في نوع من النصوص دون آخر أو في نوع من الأغراض دون آخر كما قد يكون التحوّل باندثار الظاهرة اللغوية حيث ينتظر ظهورها ...

ويستقطب المتحول عن اللغة نوعان على الأقلّ المتحوّل المشترك ويضمّ الاستعمالات التي شاعت في كلام منشىء من المنشئين ، أو في كلام عدد من المنشئين في عصر من العصور ، أو في نوع خاص من أنواع الانشاء وحصلت لها نسبة معتبرة من التواتر ممّا قد يقرّبها من مأخذ القراء ، فيجعلهم لا يفكّرون حتى في شرعية دخولها في اللغة أو عدم شرعيتها . والمتحول الخاص ويشمل الاستعمالات التي تظهر هنا وهناك فيما يكتب الكتاب وينظم الشعراء . ولا يكون لها حظ من الشيوع والتواتر ، عند غير صاحبها ، بل لا يكون لها حظ من التواتر معتبر حتى عند صاحبها . فالمتحوّل الخاص لا يبرح باب الخطإ واللحن حتى يعمّمه معمّم أو يندثر .

هذه منطلقاتنا العلمية ورؤانا الشخصية .

أما اختياراتنا المنهجية فيميّزها أننا كنّا نقف عند كلّ استعمال بدت عليه الطرافة في شعر الشاعر من من وجه من الوجوه : كأن يكون شاع في شعره شيوعا لم نعهده له في قديم ولا حديث مع جريانه على قواعد اللغة لا يحيد عنها وقيامه على عادة العرب في الابلاغ لا يخالفها ، أو أن يكون قائما على تجوّز لبعض قواعد اللغة المطردة في القديم والحديث معا ، أو أن يكون الشاعر عدل به عن السبيل المؤدية المباشرة التي تنتظر من المتكلم بالعربية في ذلك المعنى إلى سبيل كثيرة الوسائط ولعلّها أوقع على الهدف ، بدون أن يقوم مع ذلك على تجوّز لقواعد اللغة ، أو أن يكون الاستعمال منعدم الأثر في النّص أو قليل الأثر بالنسبة إلى شأنه في كلام العرب ، فيكون بروزه بغيابه ، أو أن يكون معاكسا لحركة التطور في اللغة أو استعمالات العرب فيلازم الوضعية التي كان عليها في القديم غير متحول عنها إلى وضعيته في الاجراءات الحديثة ، أو أن يكون مواكبا لحركة التطوّر ومتوفرا في شعر الشاعر بالنسبة التي توفر بها في شعر المحدثين ، أو ألاّ يكون له من هذا وذلك شيء ، ولكنه برز بدور خاص لعبه في قصائد دون أخرى ، أو أغراض دون أخرى من شعر الشاعر نفسه أو نكون نحن قد وجدنا فيه تفسيرا لانطباع حسن أو سيء حصل في نفسنا عند مباشرة النّص .

بقي التمهيد للمدونة وصاحبها والحديث عن تخطيط العمل ونقتصر في ذلك على ما يغني فنقول :

أحمد شوقي هو شاعر مصريّ وأبرز شاعر عربيّ حديث . ولد سنة 1868 ، وتوفي سنة 1932 ، فيكون عاش النصف الأول من حياته في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر والنصف الثاني في الثلث الأول من القرن العشرين .

له نثر قليل وشعر كثير ومسرح أكثره شعري .

وعندما شرعنا في هذا العمل وذلك منذ أكثر من خمس سنوات ، لم يكن شوقي قد حظي ولا حظيت أعماله بدراسة علمية عامّة شاملة (1) . وما كان عملنا يحتاج إلى إطار لحياة الشاعر أو لأعماله ، لأنّ اتجاهنا في البحث اتجاه لغوي أسلوبي ينطلق من النّص ذاته ، وإنما تاريخ الأدب كان إلى هذا الاطار في أكبر الحاجة ، لتقع نصفة الشاعر — من ناحية — وهو باعث الشعر العربي في عهد النهضة ، وليقع استكمال حلقات تاريخ الأدب العربي من ناحية أخرى .

وليس حظّ شوقي من غفلة الدارسين بأكثر من حظّ عمالقة الأدب العربي منها . فكبار ناثري العربية وشعرائها ، قدماء ومحدثين ، هم في رأينا أقلّ حظا من الدراسات ممن دونهم ، حتى لكأنها سنة استقرت لدى الدارسين العرب ، فذهب — بمقتضاها — عمالقة الأدب العربي ضحية الاسم المشهور أو العطاء الموفور . أو هي قضية بكارة ، غنم بها من بادر بدراسة جانب وأعرض الآخرون عن الدراسة العامة الشاملة لذلك

على أنّ شوقي (2) لم يلبث أن نال بعض الانصاف بأطروحة انطوان بود ولا موت : « أحمد شوقي : الرجل وأعماله » والتي ناقشها في جانفي 1974 ونشرها مصورة عن نسختها المرقونة ، سنة 1975 .

فقد أقام الباحث عمله على ثلاثة أقسام كبرى متفاوتة المدى والأهمية ، خصّص الأول منها لحياة الشاعر ، وخصّص الثاني لمصادر الالهام وفنّ الشعر ، ودرس في — الأخير — شوقي ، مؤلفا مسرحيا .

وإذا كان هذا العمل يغنينا — في هذا التقديم — عن تفصيل حياة الشاعر وتفصيل القول في أعماله ، فإنه لا يكاد يتقدم إلينا في خصوص شعره — لا سيما في الفصل الذي رام فيه بود ولا موت دراسة فن الشعر — إلا بتحليل مدرسي ، قد يفيد المبتدىء ويمهّد للدخول في بعض جوانب شعر شوقي . ولكنه لا يكشف عن حجبه ولا يمكّن من الغوص في أعماقه . وذلك لأن هذا التحليل ينـدرج في نطاق منهج في معالجة فن الشعر تقليدي ، لم يستفد فيه صاحبه من المعطيات اللسانية ، ولأن الباحث — في الحقيقة — لم يرم التوسع في دراسة شعر شوقي بقدرما حاول وضع اطار للبحث فيه . لكن هذه المحاولة لم تنجح إذ كانت منقوصة وسريعة وسطحية . شأنها في ذلك شأن جلّ محاولات البحث في فنّ الكلام التي توضع لتكمل الدراسات التي من نوع دراسة « الرجل وأعماله » .

---

(1) لا معول على مثل كتاب شوقي ضيف ، شوقي شاعر العصر الحديث . ان المؤلف يتوسع في الفصلين : الثاني (الصناعة) والثالث (المؤثرات) في جوانب قد تفيد المبتدىء . أما فيما عدا ذلك فتحاليله لشعر الشاعر تلاخيص وحكايات ، وتتائجه منه مقررات كالبديهيات .

(2) سنلتزم في كامل البحث برسم اسم الشاعر على صورة واحدة : «شوقي» غير معربين آخره حسب وظيفته في الجملة .

وقد حظيت أعمال شوقي – خاصة منذ أن لقب بأمير الشعراء – بدراسات عديدة ، نشرت في المجلات أو صدرت في نشرات مستقلة ، مواضيعها متنوعة وأنفاسها متفاوتة ، ولكنها في الجملة أعمال انطباعية ، لا تكاد تقترب من دزجة العلمية ، أو تسلك سبيل الموضوعية (1) .

وان الناظر ليجد من الدراسات ما يتصل بفنّ شوقي غير أنها دراسات تغلب عليها السطحية وتعوزها المنهجيّة القويمة في البحث ، علاوة على أنّ أهمّها تركزت على الموازنة بين شوقي وبين شعراء من القديم أو الحديث لا تخرج في جملتها عن المقارنة التفاضلية الانطباعية . فهي في أحسن الظروف محترمة قوانين الموازنة كما ظهرت في عهود نشأة النقد الأدبي عند العرب (2) .

هذه الأعمال ليست قابلة حتّى إلى إعادة البناء ، ولذلك نألو على أنفسنا مجاوزتها ولكننا قبل ذلك نوّد التوقّف عند شعر الشاعر ، توقّفا يتطلّبه موضوعنا لأن هذا الشعر مادّة درسنا ، ويتطلّبه التحقيق العلمي ، لأنّ هذا الشعر – وهو حديث – لم يخل من إشكال .

لم يعرف الناس كلّ ما نظم شوقي من شعر . وليس ما عرفوا من شعره متداولا كلّه بين الأيدي . فقد طرأ على شعر شوقي من الضياع حينا والبتر أحيانا ، والطي حينا والفوضى أحيانا أخرى ما جعل الدارس اليوم يعجزَ عن حصره بالضبط . وأول مسؤول عن ذلك هو الشاعر نفسه (3) . ولا يعنينا التوسّع في أسباب ذلك بقدرما يعنينا الحديث عما وصل إلينا منه .

فقد عرف الناس من شعر شوقي – عدا مسرحياته الشعرية – : ديوان « الشوقيات » في أربعة أجزاء ، ويضم – في طباعاته الأخيرة – 11.320 بيت ، وأرجوزة « دول العرب وعظماء الاسلام » في نشرة مستقلة وتعدّ 1.395 بيت ، حتى كانت سنتا 1961 – 1962 حين نشر محمد صبري « الشوقيات المجهولة » في جزءين ضمّنها ما يقرب من 4.700 بيت من الشعر (4) . وهو مع ذلك لم ينشر كلّ ما اهتدى إليه من شعر شوقي ، قال :

---

(1) – بالاضافة الى ما سنحيل عليه في أعطاف البحث من الدراسات الجزئية ، نذكر الكتابين التاليين ، على سبيل المثال :
– أحمد الحوفى : وطنية شوقي .
– وماهر حسن فهمي ، شوقي ، شعره الاسلامي .
نضيف اليهما بحثا لرفيق بن وناس ، شوقي ، مؤلفا مسرحيا . حرر البحث بالفرنسية وتميز بنزعة في التحليل علمية وان أعوزه التعمق أحيانا وافتقر الى التأليف

(2) من هذه الدراسات نذكر خاصة :
– زكي مبارك ، الموازنة بين الشعراء ، ص 112 – 241 وص 358 – 391 .
– وطه حسين ، حافظ وشوقي .
– وعباس حسن ، المتنبي وشوقي ، دراسة ونقد وموازنة .

(3) محمد صبري ، الشوقيات المجهولة ، ج 1 ص 33 – 34 .

(4) من بينها بعض ما نظم بالعامية ليغنى ، وقد غني فيه . ومجموع أبيات الأغاني المنشورة 132 .

« وقد حذفنا المديح من قصائد كثيرة .. وأخيرا أغفلنا قصائد كثيرة غير منشورة في الديوان ولكنها ليست من جيّد شوقي أو ممّا يستسيغه مريدوه ، ولم ننشر من (المحجوبيات) إلاّ قصائد معدودات عليها مسحة من ملاحة شوقي . وبالجملة أسقطنا كلّ ركيك أوغث » (1) .

ولم يكن محمد صبري قد ظفر بكلّ شعر شوقي المجهول ، قال :

« ولا تزال هناك قصائد ضائعة لشوقي لم نتمكّن من الاهتداء إليها » (2) .

فإذا جمعنا ، تحصّلنا على مجموع يقرب من 17.500 بيت معروف من شعر شوقي ، وهو عندنا الرقم القياسي الذي أمكن لشاعر عربي أن يصل إليه شعره ، إذ هو يتجاوز المقدّر من مجموع أبيات ابن الرومي (من 16.000 إلى 17.000) والذي اتخذ مثالا للخصب في الشعر العربي (3) .

أمّا إذا ضممنا إلى المجموع المذكور عدد أبيات مسرحه الشعري (6.179 بيت) وأخذنا بعين الاعتبار ما أغفله محمد صبري ، وما لم يزل ضائعا من شعر الشاعر ، فإنّ الحاصل يتجاوز إذاك 23.500 بيت ، وبذلك يكون شوقي أكثر شعراء العربية القدماء والمحدثين خصبا على الاطلاق .

كلّ هذا الشعر سيكون عمدتنا في العمل ما عدا المسرح الشعري وأرجوزة « دول العرب وعظماء الاسلام » ، فقد أخرجناهما لأنهما يخضعان لمقتضيات فنية غير التي يخضع لها شعر الديوان ، وهما بذلك يهددان كيان الوحدة التي يخضع لها شعر الديوان والتي إذا لم نحترمها فتحنا بابا للتقديرات الاعتباطية والأحكام الجازفة .

أمّا الجداول التي سنعد والنسب التي سنضبط والأرقام والشواهد التي سنذكر في أعطاف العمل فنعتمد فيها شعر « الشوقيات » في أجزائها الأربعة المتداولة والتي تصل أبياتها إلى 11.320 وأشعارها إلى 370 ومعدّل القصيدة فيها إلى 31 . ذلك أن « الشوقيات المجهولة » لم تتهيأ لعلم الناس بالقدر الذي قد يتصور ، بل وئدت في الستين اللتين صدر فيهما لأول مرة — وآخر مرة إلى حدّ الآن — جزءاها (1961 — 1962) بسبب خروجها في نسخ قليلة جدا كما لو كان ذلك للاستهلاك المحلي المحدود ، وهي علاوة على ذلك بين أيدينا اليوم في وضع تحتاج فيه إلى مزيد التحقيق .

وقد كانت مادتنا ثرية ومتنوعة الوجوه فلم نجز لنفسنا تقديمها مفككة الأوصال . ولما كانت همتنا متعلقة بابراز خصائص الأسلوب على هيئاتها في « الشوقيات » لم نشأ في الاخراج أن نخضعها لتخطيط مسبّق قد لا يلائمها . فعمدنا إلى استنباط تخطيطنا منها وذلك بأن تأملنا فيها من حيث هي كلام مزروع في كلام ، فتبينا أن الكلام — مهما كان مستواه — لا يعدو أن يكون وليد عناصر ثلاثة : أقسام تحدّد أنواعه ، وهياكل تنتظم أشكاله ، ومستويات تستوعب أحواله ، فركزنا عملنا على ثلاثة أقسام كبرى : درسنا في القسم الأول أساليب مستويات الكلام ، وفي الثاني أساليب هياكل الكلام ، وفي الثالث أساليب أقسام الكلام .

---

(1) المرجع نفسه ص 47 .
(2) المرجع نفسه ص 50 .
(3) ويذكر جمال الدين بن الشيخ في الانشائية العربية (ص 104) أرقاما وصلت اليها أبيات شعراء آخرين منها 16.127 للبحتري .

القسم الأول

أساليب مستويات الكلام

أول ما يستخدم الانسان لمعرفة الشيء ، حواسه . وأوّل جانب تتيسّر للانسان معرفته من الأشياء هو ما يدرك بحاسّة . فالحواس تبقى وسيلة الانسان الأولى في معرفة الأشياء .

لكنّ الحواسّ الخمس لا تستوي في درجة التعريف ، وليست كلّ الأشياء تشترك في نوع الحواسّ التي تخاطبها قبل غيرها .

ولذلك يتحتّم تصنيف الحواسّ بحسب اختلاف طاقاتها ، وبحسب أولويّة بعضها على البعض الآخر في تعريف نوع من الأشياء دون آخر .

وإنّا لنجد في الحواسّ صنفين : صنفا يضمّ حاستي الذوق والشمّ ، وأثرهما في نفس المستهلك مادي بحت ، وصنفا يضمّ حواسّ السمع واللمس والبصر ، وأثرها معنوي أكثر منه ماديّ لأن المستهلك لا ينتقص من المستهلَك شيئا عند سماعه أو لمسه أو رؤيته .

ولذلك ، في إدراك المعارف الإنسانية ، عملت الحواسّ الثلاث الأخيرة دون حاستي الذوق والشمّ والشعر من المعارف الإنسانية . ومن جوانبه ما يدرك بحواس السمع واللمس والبصر ، وهي موسيقاه وحركته وصوره . هذه مستويات ثلاثة تكوّن ما يمكن تسميته بـ« محيط الكلام » .

فالقارىء عندما يباشر الكلام الشعري يستوي في جو حسّي خاص هو الباب الذي يتيح له التغلغل في أعماق الكلام ، والذي كثيرا ما يهديه إلى مغلقاته ويبرر جوازاته . لأن هذا الجوّ ، لا تصح له التسميّة بـ« المحيط » إلاّ على سبيل التيسير العملي ، أمّا في الحقيقة ، فهو من لبنات مكوّنات الفنّ الشعري .

وقد وجدنا شوقي يعتني بمحيط شعره عنايته بهياكله وأقسام كلامه ، فاحتاج منّا ذلك إلى هذا القسم بحيث يعنينا البحث في مقوّمات الموسيقى والحركة والتصوير ، وخصائصها ، وأثرها في الدلالة ، مع علمنا أن الشاعر لم تكن له في ذلك منطلقات مقيّدة مشروطة ، إلا فيما نسمّيه « موسيقى الاطار » والتي تتركز على البحور والقوافي . وهو فيما عدا ذلك من ضروب الموسيقى أو الحركة أو التصوير ، إنما كان يسير حرّا طليقا . وإذا اتّبع قديما في أسلوب مّا غير مشروط ولا مقيّد ، كان اتباعه اختيارا لا اضطرارا على ما سنوضح .

البـــاب الأول

مستوى المسموعات : الموسيقى

« الشعر كلام موزون مقفّى » . قول مأثور . لم يقم – في رأينا – من وجوه تعريف الشعر التي تغفل الاشارة إلى الوزن والقافية ما هو أقرب لحقيقته منه وأبين لماهيّته .

إن فيه من السّطحيّـة ما فيـه . ومن النقص ما لا شكّ فيـه ، ولكنـه – رغـم ذلك – يعـرّف الشعر بالاقتصار على أبرز مظاهره .

« فليس الشعر في الحقيقة إلاّ كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفـوس وتتأثر بها القلوب » (1) .

وليس الوزن والقافية كلّ موسيقى الشعر ، فللشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه ، وشأن موسيقى الاطار تحتضن موسيقى الحشو في الشعر شأن النغمة الواحدة تؤلف فيها الألحان المختلفة في موسيقى الغناء .

فإذا كان في الشعر عنصر قارّ لابدّ من الانطلاق منه والرجوع إليه فإنما هو عنصر الموسيقى ، يكون ذلك بالاحتكام إليه خاصّة حيث تتعطّل قاعدة نحويّة أو تضعف بنية صرفية ، أو تغمض وجهة دلاليّة ..

وقد لاقى البحث في موسيقى الشعر من عناية الدارسين بين القديم والحديث ما جعل مسائله موزّعة على خمسـة علـوم كاملـة : أربعـة منها علـوم لغويّـة ، منها إثنـان يختصّان بالشعـر وهما علم العروض وعلم القوافي (2) ، ولذلك كان الدرس يقتصر فيهما على الموسيقى المقيدة المشروطة في الاطار الشعري ، نضيف إليهما علم البديع ويدرس فيه عمـوم الكلام نثره وشعـره ، ويتسع الدرس فيه إلى كلّ ضروب الموسيقى

---

(1) ابراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، 17 .

(2) في خصوص استقلال علم القوافي عن علم العروض عند العرب ، أو اندراجه فيه ، انظر دائرة المعارف الاسلاميـة ، فصل « قافية » وفصل « عروض » .

المطلقة ، غير المشروطة ، كما يتسع فيه الدرس إلى الحركة حتى إذا لم تكن مولدة موسيقى معينة (1) ، والرابع علم الأصوات وفيه يدرس كل أثر مسموع من أصوات بسيطة أو مركبة ، أو من كلام مفيد أو غير مفيد . والخامس علم الموسيقى . وهو علم غير لغوي لأنه في الأصل لا يتركز على الكلام .

كلّ من هذه العلوم حظي بالنظر الدقيق في القديم ، وإعادة النظر في الحديث ، فمنها ما ثري رصيده وتضاعفت قيمته كعلمي الأصوات والموسيقى ، ومنها ما ولّد نظريّات جديدة وإن لم تكن ثوريّة فقد كانت شهادة عناية ورعاية ، كعلمي العروض والقوافي (2) ، الا علم البديع فإنه كاد يتوقف عند الحدّ الذي وصل إليه مع السكاكي (3) فغدا لا يثير اهتمام الدارس ، شأنه في ذلك شأن بقيّة أبواب البلاغة .

هذا المسار هو الذي يفسّر كبر الحظ الذي كان للبحور والقوافي في تطبيقات الدارسين حديثا (4) إذا قيس بحظ ضروب الموسيقى المطلقة من الاهمال .

فلم تدرس مما نسمّيه « موسيقى الحشو » ، خصائص الصوت المعزول عن الاطار الدلالي ، ولا خصائص الأصوات المحصورة في الاطار الدلالي الأدنى كالترديد والتكرار والجناس ، ولا خصائص الاطار الدلالي الموسّع وضروب التقطيع التي يقوم عليها ، ولا خصائص القافية والترصيع وما شاكلها من ألوان الموسيقى الخاصّة .

أما موسيقى الاطار ، فلم تنل هي نفسها حظّها الكافي من الدرس ، والقوافي في ذلك أقلّ حظّا من البحور ، بالاضافة إلى قلة الذين انصرفوا إلى هذا الضرب من البحث ، وعدم استناد عمل بعضهم على عمل البعض الآخر واختلاف المناهج .

أما نحن ، فسندرس مختلف مظاهر موسيقى « الشوقيات » في بابين كبيرين : باب موسيقى الاطار ، وباب موسيقى الحشو .

في الأول نهتم بخصائص الاطار الموسيقية فنعالج ما يتولّد من ايقاع موسيقيّ عامّ عن تركيب الأصوات في القصيدة بمقتضى « الوجوب » . ونعني بالوجوب ما يندرج في اختيارات الشاعر المبدئية في نظم الشعر ، ويشمل ذلك البحور والقوافي .

وفي الثاني ندرس ما يتولد من ايقاع موسيقي متميز عن تركيب الأصوات في البيت الشعري بمقتضى « الجواز » ونعني بالجواز ما لم يندرج في اختيارات الشاعر المبدئية في نظم شعره ، وما لم يكن جوهريا ،

(1) انظر باب « الحركة » من هذا البحث .

(2) انظر دائرة المعارف الاسلامية ، خاصة فصل « عروض » ، وانظر تعقيب محمد اليعلاوي عليه في فصل « مشكلة الدوائر الخليلية » بحوليات الجامعة التونسية .

(3) هو أبو يعقوب يوسف السكاكي المتوفى سنة 626 هـ . وكتابه « مفتاح العلوم » .

(4) التطبيقات العامة : ابراهيم أنيس ، موسيقى الشعر . وجان فاداى ، مساهمة في تاريخ العروض العربي . وجمال الدين بن الشيخ ، الانشائية العربية . وانظر دراسة خاصة : ل د . مصلح : الشكل في شعر أبي القاسم الشابي .

بحيث قد يستخدم في بيت دون آخر ، أو في مجموعة أبيات دون أخرى ، فوجوده أو انعدامه لا ينجر عنه خلل موسيقي أو تحريف . فهذه المظاهر الموسيقية الخاصة بالحشو تلفت الانتباه من حيث هي امّا قصدت لذاتها واما قصدت لصلتها بالمعاني ، فنبحث لها عن دورها الوظائفي المميز لها عن موسيقى الاطار .

الفصل الأول

موسيقى الاطار

البحور :

قدّم بود ولا موت احصاء سريعا للأوزان التي قام عليها شعر شوقي ، واقتصر على بيان مدى اتجاهه إليها (1) . وكل قيمة هذا العمل بالنسبة إلينا في كون احصائه يشمل أشعار « الشوقيات المجهولة » ، بينما فضّلنا نحن إخراجها لحاجتها في وضعها الراهن إلى مزيد التحقيق ، ولقلّة تداولها بين أيدي الناس اليوم ، ولأن خروجها من الحساب لا يمسّ النواحي الجوهرية في شيء كما تبين النتائج التي انتهينا إليها .

فقد أقمنا إحصاءات متعدّدة وضبطنا نسب الاتجاه على حدة ، ونسب النفس على حدة ليقيننا من علاقة تخيّر البحر بمدى النفس (2) في القصيدة ، وأقمنا جداول في ذلك ثم قابلنا المعطيات بعضها بالبعض الآخر مما مكننا من استخلاص النتائج الكاشفة عن خصائص استخدام البحور في شعر الشاعر .

وصف البحور المستخدمة :

نقسّم بحور الشعر إلى ثلاث مجموعات نظرية بالاعتماد على عدد المقاطع المكوّنة لكلّ مجموعة : مجموعة الكامل والوافر التي يقوم كل بحر منها على 30 مقطعا ، ومجموعة الطويل والبسيط والمديد ويقوم كل بحر منها على 28 مقطعا ، ومجموعة بقيّة البحور التي لا يتجاوز أي بحر منها 24 مقطعا .

1) مجموعة 30 مقطعا : (18 قصيرا و12 طويلا) ولا تضمّ إلاّ بحري دائرة (3) المؤتلف :

أ ـ الكامل :

هذا البحر موحّد التفعيلة . وقد استخدم في شعر العرب تاما ومجزوءا . وشوقي استعمله في مظهريه كثيرا . فقد أقام عليه 115 قصيدة من 370 ، فنسبة اتجاهه إليه تقدّر ب31،08%. ورغم ارتفاع نسبة الاتجاه هذه ، فإنّ نسبة نفسه فيه أرفع بقليل ، إذ بلغت أبياته منه 3.681 ، فكانت نسبة النفس 32،52% ، ومعدّل أبيات القصيدة منه 32 .

والملاحظ أنّ قصائده التي على الكامل طويلة ، فليس منها إلاّ 15 بين قطعة ونتفة .

---

(1) أحمد شوقي ، الرجل وأعماله ، ج 2 ص 483 ـ 485 .
(2) على خلاف ما ذهب إليه جمال الدين بن الشيخ ، الانشائية العربية ص 207 .
(3) انظر بصفة خاصة : محمد العلاوي : « مشكلة الدوائر الخليلية » .

والناظر في توزيع الأغراض على البحور يلاحظ مرونة مطلقة في استخدام الكامل ، فلا يكاد يجد غرضا من الأغراض في « الشوقيات » لم يقل فيه الشاعر شيئا من هذا البحر – إلاّ أنّ أكثر قصائده التي من الكامل : رثائية (القصائد 25/الأبيات 984) ، وغزليّة (القصائد : 22/الأبيات 204) ، واجتماعيّة (القصائد 21/الأبيات 724) .

ب – الوافـــر :

هذا البحر كذلك موحّد التفعيلة . وقد ورد في شعر العرب تامّـا ومجزوءا . ولستخدم في شعر شوقي في مظهريه في 35 قصيدة أي بنسبة 45،9% ، ونزع نفسه فيه إلى الطول فقد كانت جملة الأبيات منه 1.232 ، أي بنسبة 80،10% ومعدّل القصيدة 35،1 .

والملاحظ أنّ قصائده التي على الوافر طويلة كذلك ، فليس منها إلا قطعة واحدة وثلاث نتف .

والوافر كالكامل في مرونته ، فقلّ من الأغراض ما لم يرد منه شيء على الوافر ، والطريف في استخدام هذا البحـر توزيعـه على الأغراض توزيعـا يكاد يكون متساويـا من غرض إلى آخر . فإذا صرفنـا النظر عن الجزئيات أمكن أن نقول انّ الوافر هو أكثر البحور مرونة مدى وعمقا في « الشوقيات » .

2) مجموعة 28 مقطعا : (8 قصيرة و20 طويلا) ولا تضمّ إلاّ بحرين من بحور دائرة المختلف :

أ – الطّويـل :

هذا البحر مزدوج التفعيلة . ولم يرد في شعر العرب إلاّ تامّـا . وقد استعمل شوقي هذا البحر أساسا في 24 قصيدة أي بنسبة 48،6% ، إلاّ أن نفسه فيه كان ينزع إلى الطول . إذ بلغت أبياته التي على الطويل 829 ، فارتفعت النسبة إلى 32.7% ، ومعدّل القصيدة من الطويل عنده 5،34 .

فقصائده من الطويل مطولات غالبا ، فمنها 15 تتراوح أبياتها ما بين 7 و50 بيتا ، و4 أكثر طولا إذ تتراوح أبياتها ما بين 51 و100 ، وواحـدة طويلـة جدّا إذ تصل أبياتهـا إلى 260 ، وهي ثاني قصائـد شوقي في ترتيب المطوّلات (1) ، وهذه القصيـدة سياسيـة تاريخيـة وطالعها :

بسيفكَ يَعْلُو الحقُّ والحقُّ أغلـبُ ويُنْصَرُ دينُ اللهِ أيّانَ تَضْرِبُ (2)

وأكثر القصائد التي على الطويل رثائية (القصائد 8/الأبيـات 294) وغزليّـة (القصائد 8/الأبيات 101) .

ب – البسيـط :

هذا البحر كذلك مزدوج التفعيلة . ولم يرد في شعر العرب إلا تامـا ، هذا إذا اعتبرنا مخلع البسيط بحرا فرعيا مستقلا عنه . أما شوقي فاستعمل البسيط الأصلي التام دون المخلّع إطارا صوتيا عامّا لـ32 قصيدة أي

---

(1) بعد قصيدة له من الخفيف تبلغ 264 بيت ، وهي سياسية تاريخية أيضا سنشير اليها في محلهـا .

(2) جـ 1 ص 42 .

بنسبة 8،64% وكانت جملة أبياته منه 1.021 أيْ بنسبة 9% ، ومعدل القصيدة منه 9، 31 . مما يسمح باعتبار أن نزعة الشاعر إلى اختيار البسيط متكافئة مع نزعته إلى مدّ النفس فيه جملة .

وتعتبر قصائده التي على البسيط طويلة ، إذ لم يرد قصيرا إلا قطعتان ونتفة ويتيم .

وأكثر أشعاره التي على البسيط : غزلية (القصائد 10/الأبيات 106)، واجتماعية (القصائد 5/الأبيات 176) .

والملاحظ أن بقيّة قصائده التي على هذا البحر موزعة على أغلب الأغراض المطروقة في ديوانه ، مما يضفي على هذا البحر مرونة خاصّة في تلاؤمه مع مختلف الأغراض .

3) مجموعة 24 مقطعا ، وتضمّ بحور دوائر المجتلب والمشتبه والمتفق .

دائرة المجتلب : (6 مقاطع قصيرة و18 مقطعا طويلا) :

أ ــ الرجــز :

هذا البحر موحّد التفعيلة . وقد ورد في شعر العرب تاما ومجزوءا ومشطورا ومنهوكا ، وتميّز عن بقيّة البحور في التطبيق عندهم بمظهرين :

ــ استعماله بحرا عاديّا موحّد القافية كبقية البحور ، فدخلت الأشعار التي منه في باب القصيد .

ــ واستعماله بحرا خاصّا متنوع القوافي مصرّع الأبيات ، فسمّيت الأشعار التي على هذا النمط بالأراجيز . وشوقي قد استعمله في هذين المظهرين كثيرا . ولئن استحقّت الأراجيز درسا خاصّا ، يعتمد موسيقاها المميزة ، فإنّ محلّها في باب القوافي وسيأتي (1) . على أنّ من الجوانب ما يهم التعرض إليه في هذا المجال :

فقد وردت 48 قصيدة في « الشوقيات » من الرجز أي بنسبة 12،97% الا أن نفس الشاعر فيه كان محدودا جدّا ، فلم تتجاوز أبياته منه 836 أي نسبة 7،38% وكان معدّل القصيدة : 17،4 . فالذي يلفت الانتباه في استخدام هذا البحر هو أن النزعة إلى اختياره إطارا صوتيا عند شوقي كانت متناسبة تناسبا عكسيا مع النفس فيه .

والملاحظ أيضا أن الشاعر يكاد يمحضه لغرض التعليم إمّا في الحكايات وهي القصص المثلية وإمّا في أشعار تربوية مباشرة ، فقد خصص منه 38 قصيدة لهذا الغرض من جملة 48 .

فنستطيع أن نصنف أساليب استخدام الرجز في « الشوقيات » كالتالي :

ــ قصيدا : 12 مرة (2)

ــ أرجوزة : 36 مرة

---

(1) انظر فصل قوافي الاراجيز ونظائرها .

(2) ضمنا قصيدة « توت عنخ آمون والبرلمان » (ج 2 ص 158) الى القصائد ، وذلك لانها وان وردت مصرعة الابيات كلها فانها لم تتنوع فيها القوافي فجميع أشطرها على القافية العامة . انظر خصائصها في فصل « المصرع » .

وردت :

– لأغراض متنوّعة : 10 مرات

– لغرض التعليـم : 38 مرة .

مع الملاحظ أنّ كل أراجيزه الست والثلاثين تطرق غرض التعليم . فإذا تأملنا أمكن أن نفسر نزعة الشاعـر إلى كثـرة استخـدام الرجـز في غرض التعليـم مع تقصيـر النفس فيه باتجاهـه به إلى النشء مـن الأطفـال (1) .

ب – الهـزج :

هذا من البحور الموحّدة التفعيلة كذلك . ولم يرد في شعر العرب إلا مجزوءا . وكذلك استعمله شوقي . أما حظه من الاستعمال عنده فلم يتجاوز 4 مرات أي نسبة 1،08% ونفسه فيه كان ينزع إلى القصر ، فجملة الأبيات التي منه 91 ونسبتها 0،80% ، ومعدل القصيـدة : 22،7 .

وهذه القصائد التي من الهزج تترواح كلّها بين 7 و50 بيتا ، وتوزيعها على الأغراض لا يلفت الانتباه فإحدى الأربعة وصفية (11 بيتا) والثانية مدحية (39 بيتا) واثنتان اخوانيتان (41 بيتا) .

ج – الرمـل :

هذا كذلك موحد التفعيلة ويرد تاما ومجزوءا وشوقي استعمله بوجهيه في 31 قصيدة أي بنسبة 8،37% ، ونزع نفسه فيه إلى الطول ، فقد بلغت أبياته منه 1.216 أي نسبة 10،74% ومعدل القصيدة : 39،2 .

والملاحظ عامّة أن أغلب أشعاره التي على الرمل أبياتها ما بين 7 و50 (22 قصيدة) وله قصيدة واحدة منه طويلة جدا تصل إلى 132 بيت وهي موشح نظم معارضة لقصيدة قديمة (2) .

ويتميز هذا البحر في توزيعه على أغراض الشعر بمرونة ظاهرة ، ويلفت الانتباه استعماله كثيرا في غرضين : الرثاء (7 قصائد) والتعليم (7 قصائد) .

وإذا كانت كثرة استخدام الرمل في الرثاء ليست ذات بال ، لأن هذا الغرض حظي بأكثر نصيب من أشعار الشاعر ، فإنّ استخدامه لغرض التعليم يستدعي تأمّلا – :

فالأشعار التعليمية السبعـة صنفـان :

– 4 قصائد عادية ، و3 أشعار على نمط الأراجيز ، أي متنوعة القوافي ، مصرعة الأبيات ، ونلاحظ :

1) أن الرمل هو البحر الوحيد الذي استخدمه شوقي على نمط الأراجيز من بقيّة البحور .

2) أن القصائد الرثائية السبع بلغت أبياتها 387 بينما لم تبلغ جملة أبيات القصائد التعليمية السبع سوى 95 .

---

(1) انظر جدول الاراجيز .

(2) ج 2 ص 171 صقر قريش (عبد الرحمان الداخل) عارض بها شوقي موشح ابن الخطيب . انظر باب المعارضات .

جـدول الأشعار وعـدد الأبيات موزعة على الأغـراض

الاغراض الشعرية	القصائد 250 <	 201 250 —	 151 200 —	 101 150 —	 51 — 100	 7 — 50	ما دون القصيدة القطع 4 - 6	 النتف 2 - 3	 الايتام 1	عدد الاشعار	الابيات عدد
السياسية					6 348	12 345		1 2		19	695
السياسية التاريخية	1 260			1 105	4 304	4 146				10	815
السياسية الاجتماعية					3 202	9 280				12	482
السياسية الدينية					2 109	1 45				3	154
التاريخية	1 264				2 167	1 29	1 4			5	464
التاريخية الاجتماعية				1 132	1 77	1 12				3	221
الوصفيه التاريخية			1 153		1 73	4 84				6	310
الاجتماعية					10 562	30 884		1 2		41	1448
الدينية الاجتماعية						2 80				2	80
الدينية			1 190	1 131	1 71	2 68				5	460
المدحية					1 60	6 188	1 4			8	252
الوصفية				1 110	8 501	22 494	1 5	1 2		33	1112
الرثائية					19 1193	45 1525	6	1 3		66	2727
الفلسفية التاملية					1 68	3 62		4 9		8	139
الغزلية						47 609	3 15	7 15	2 2	59	641
الاخوانية						8 104	2 10	2 6		12	120
العائلية						6 99		2 4		8	103
التعليمية						57 801	5 28	1 3		63	832
الفخرية								2 4		2	4
الحنين الى الاوطان					1 83					1	83
تعلق البلدان					2 119	2 59				4	178
جملة الاشعار	2	0	2	4	62	262	14	22	2	370	
جملة الابيات	524	0	343	478	3937	5914	72	50	2		11.320

وهذا يؤكّد مرّة أخرى أنّ ظاهرة تنويع القوافي وتصريع الأبيات ، في الأراجيز الحقيقية أو في القصائد التي على نمط الأراجيز ، مرتبطة في « الشوقيات » بتقصير الأشعار ومخصوصة بغرض التعليم .

دائرة المشتبه (6 مقاطع قصيرة و18 مقطعا طويلا) :

أ — الخفيف :

هذا البحر مزدوج التفعيلة ، ويرد تاما ومجزوءا . وقد استعمله شوقي بمظهريه كثيرا . فبنى عليه 33 قصيدة فكانت نسبة اتجاهه إليه 8،9% ، وبلغت أبياته منه 1.233 ، فكانت نسبة النفس فيه 10،89% ، ومعدل القصيدة 37.3 فنسبة طول النفس أرفع من نسبة الاتجاه .

ومن الخفيف كانت أطول قصائد شوقي على الاطلاق ، فقد بلغت 264 بيت وهي قصيدة تاريخية من قصائد الشباب ، وهي أولى القصائد التي تطالعنا في ديوانه (1) .

والخفيف مرن في توزيعه على الأغراض ، غير أن 10 من قصائده كانت رثائية (363 بيت) ، و5 غزلية (54 بيت) و4 وصفية (193 بيت) .

ب — السريـع :

هذا كذلك مزدوج التفعيلة . ولا يرد إلا تامّـا ، وقد بنى عليه شوقي 15 من قصائده بنسبة 4،05% ، وبلغت أبياته منه 242 أي نسبة 2،12% ومعدل القصيدة 16.8 ، فنسبة النفس فيه دون نسبة الاتجاه إليه بكثير . وثلثا قصائد الشاعر التي منه تتراوح أبيات كل منها ما بين 7 و50 بيتا .

والسريع مرن من حيث توزيعه على الأغراض ، غير أن 5 من أشعاره منه غزلية (39 بيتا) و4 تعليمية (36 بيتا) وله قصيدة منه سياسية تاريخية طويلة جدا تقع في 56 بيتا (2) .

ج — المقتضب :

هذا مزدوج التفعيلة أيضا . ولا يرد إلا مجزوءا وقد بنى عليه شوقي قصيدتين : وصفية بـ79 بيتا ورثائية بـ35 بيتا . بنسبة 0.54% فجملة الأبيات 124 ، ونسبتها 1،09% ومعدل القصيدة : 62 ، فنسبة إطالة النفس فيه أكثر بكثير من نسبة الاتجاه إليه .

د — المجتـث :

هذا كذلك مزدوج التفعيلة ، ولا يرد إلا مجزوءا وقد بنى عليه شوقي 5 قصائد ، فنسبة الاتجاه 1،35% . وجملة الأبيات 65 . فنسبة النفس : 0.57% .ومعدل القصيدة : 13 بيتا ، فالواضح أن نسبة الاتجاه أكثر من نسبة النفس بكثير . والملاحظ أن 4 من هذه الاشعار الخمسة أبياتها ما بين 7 و50

---

(1) ج 1 ص 17 .

(2) ج 1 ص 72 .

والطريف أن 4 من هذه الخمسة كذلك قصائد تعليمية (58 بيتا) .

دائرة المتفق : (8 مقاطع قصيرة و16 مقطعا طويلا) :

أ — المتقارب :

هذا البحر موحد التفعيلة ، ويرد تاما ومجزوءا ومشطورا . الا أن شوقي لم يستعمله إلا تاما وذلك في 21 قصيدة أي بنسبة 5،67% ، ونسبة الاتجاه هذه متكافئة مع نسبة النفس إذ بلغت أبياته منه 615 أي نسبة 5،43% ، ومعدل القصيدة : 29،2 . وتكاد تكون كل أشعار شوقي التي من المتقارب ما بين 7، 50 بيتا (19 من 21) .

ويتميز هذا البحر بمرونة في توزيعة على الأغراض في « الشوقيات » ، ولا نرى أنه ينزع إلى الاختصاص بغرض معين بارز ، وإن كانت أكثر قصائده منه رثائية (6 قصائد/186 بيت) نظرا إلى أن الرثاء كما لاحظنا يحتل المرتبة الأولى في شعر شوقي .

ب — المتدارك :

هذا كذلك بحر موحد التفعيلة . ويرد تاما ومجزوءا ومشطورا . وأشعار شوقي منه 5 ونسبتها 1،35% وأبياتها 135 ونسبتها 1،19% ومعدل القصيدة 27 ، فالملاحظ أن نسبة الاتجاه إليه متقاربة ونسبة البقاء فيه . وأغلب قصائده منه ما بين 7 و50 بيتا .

وأكثر استخدام المتدارك في « الشوقيات » للوصف (قصيدتان/80 بيتا) .

خصائص استخدام البحور :

1) التواتر في البحور :

أ — الدراسة الآنيـة :

يلاحظ المتأمل — في مظاهر استخدام بحور العروض إطارا صوتيا عاما في « الشوقيات » — أن الشاعر لم يخرج في بناء شعره عن بحور الخليل . فتقيده بها كان كاملا واحترامه لها كان مطلقا . فشوقي — من هذه الناحية — من المحافظين على قيود القدماء العروضية بين المعاصرين .

الا أنه لم يستخدم البحور الستة عشر كلها . هكذا لم يحظ المديد ، وهو من دائرة المؤتلف ولا المنسرح ولا المضارع ، وكلاهما من دائرة المشتبه ، ولو ببيت واحد في ديوانه .

وإذا نظرنا إلى سلم التواتر الذي توزعت فيه البحور المستخدمة على الأشعار تبينا أن :

1) الكامل يحتل المرتبة الاولى بمعدل	% 31،08
2) يليه الرجز بنسبة	% 12،97
3) فالوافر بنسبة 4) فالخفيف بنسبة 5) فالبسيط بنسبة 6) فالرمل بنسبة	% 9،45 % 8،9 % 8،64 % 8،37
7) فالطويل بنسبة 8) فالمتقارب بنسبة 9) فالسريع بنسبة	% 6،48 % 5،67 % 4،05
10) فالمتدارك بنسبة 11) والمجتث بنسبة 12) فالهزج بنسبة	% 1،35 % 1،35 % 1،08
13) فالمقتضب بنسبة	% 0،54 = % 100

فالبحر الكامل أكثر بحور الشعر تواترا في شعر شوقي ، إذ قارب اتجاه الشاعر إليه نسبة الثلث . بينما ظهر أن المقتضب هو أقل البحور عنده استعمالا من جملة البحور الثلاثة عشر ، إذ لم يبن عليه الاقصيدتين من كامل الديوان .

أما بقية البحور المستخدمة وعددها 10 فكانت في أربع مراتب عامة :

1) الرجز في المرتبة الثانية منفردا .

2) ثم الوافر فالخفيف فالبسيط فالرمل ، في مرتبة أخرى .

3) ثم الطويل فالمتقارب فالسريع .

4) ثم المتدارك والمجتث فالهزج .

هذا بالنظر إلى عدد الأشعار بمختلف أنواعها وبقطع النظر عن عدد الأبيات التي تضمنتها . معنى ذلك أن هذه النتائج لا تعطينا الاصورة واحدة ، هي : مدى اختيار شوقي بحوره الشعرية .

أما إذا رمنا تبين مدى بقاء الشاعر في نطاق البحور التي يختار ، ومدى اطالته النفس وحدودها ، فوجب النظر إلى البحور موزّعة على عدد الأبيات . فإننا – حينئذ – نلاحظ تغييرا في النسب ودرجات سلّم التواتر على الوجه التالي :

1) الكامل يحتلّ المرتبة الاولى بمعدل	% 32،52
2) فالخفيف بنسبة	% 10،89
3) فالوافر بنسبة	% 10،88
4) فالرمل بنسبة	% 10،74
5) فالبسيط بنسبة	% 9
6) فالرجز بنسبة	% 7،38
7) فالطويل بنسبة	% 7،32
8) فالمتقارب بنسبة	% 5،43
9) فالسريع بنسبة	% 2،12
10) فالمتدارك بنسبة	% 1،19
11) فالمقتضب بنسبة	% 1،09
12) فالهزج بنسبة	% 0،80
13) فالمجتث بنسبة	% 0،57
	= % 100

ومن المقارنة بين هذا السلم والسلم السابق نستخلص النتائج التالية :

الكامل يبقى محتفظا بنفس المرتبة ، ويبقى منفردا بتواتره البالغ ، وإن تجاوزت نسبة الأبيات فيه نسبة الأشعار بقليل فنستطيع أن نقرر على هذا الأساس أن ثلث شعر شوقي من البحر الكامل مدى وطول نفس

والرجز الذي كانت نسبة اختياره إياه تقدر بـ12،97% أصبحت نسبة بقائه فيه 7،38% ، أي أنه تأخّر بـ4 درجات . ونفسّر انخفاض هذه النسبة بعاملين :

– القصر الغالب على قصائده التي على الرجز ، والغرض الخاص الغالب فيها وهو تعليم النشء بقصائد تربوية مباشرة أو حكايات .

– وطرأت تغييرات طفيفة تمثلت في تقدم الخفيف بدرجة والرمل بدرجة والمقتضب بدرجتين وتأخر المجتث بدرجتين . ويمكن تصنيف البحور على هذا الأساس أربعة أصناف ، بقطع النظر عن الكامل :

1) الخفيف فالوافر فالرمل فالبسيط ، في منزلة .

2) والرجز فالطويل فالمتقارب ، في أخرى .

3) والسريع فالمتدارك فالمقتضب في منزلة موالية .

4) والهزج فالمجتث ، في منزلة أخيرة .

ب – الدراسة الزمانية :

نسبة التواتر التي تخضع لها الأوزان في الشعر العربي هي المسألة التي تركزت عليها تطبيقات المحدثين . بدأ ذلك (1) سنة 1937 مع المستشرق براونليخ الذي درس الشعر الجاهلي (2) . وتواصل مع المستشرق فاداي الذي درس سنة 1955 شعر القرنين الأول والثاني الهجريين (3) – ولا يبدو أنه اعتمد عمل براونليخ – وتقدم مع جمال الدين بن الشيخ الذي درس سنة 1975 شعر النصف الأول من القرن الثالث بصفة خاصة ، مستفيدا من العملين السابقين (4) .

ونجد إلى جانب ذلك دراسة شاملة للشعر العربي من الجاهلية إلى العصر الحديث قام بها إبراهيم أنيس سنة 1950 (5) – إذن قبل فاداي – وركزها على نماذج متعددة من شعر العرب منهم شوقي – ، ولكنه لم يعتمد عمل براونليخ ، ولا كان جمال الدين بن الشيخ اعتمد عمل إبراهيم أنيس . لكن الذين قاموا بأعمال جزئية في ذلك ممن كتبوا بالعربية في السنوات الأخيرة (6) ، اقتصروا على عمل إبراهيم أنيس وحده ولم يعتمدوا غيره .

كل هذه الأعمال ركزها أصحابها على نسبة الاتجاه حينا – أي معتبرين عدد الأشعار ، قصائد كانت أو مقطوعات – وعلى نسبة النفس حينا آخر ، أي معتمدين عدد الأبيات .

---

(1) نبه الى أن العرب في القديم ان لم يعالجوا الاحصاء المرقم في دراسة بحور الشعر ، فقد تنبهوا الى قيمة مدى الشيوع فرتبوا البحور حسب التخمين في معرض الحديث عن خصائصها الموسيقية . هذا ترتيبها حسب حازم القرطاجني :

« ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الاعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الاوزان . ووجد الافتنان في بعضها أعم من بعض . فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط ، ويتلوهما الوافر والكامل . ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره . ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف . فأما المديد والرمل ففيهما لين وضعف ، وقلما وقع كلام فيهما قوي الا للعرب وكلامهم مع ذلك في غيرهما أقوى . وقد نبه على هذا في المديد أبو الفضل بن العميد . فأما المنسرح ففي اطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل ، وان كان الكلام فيه جزلا . فأما السريع والرجز ففيهما كزازة . فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد الا أنه من الاعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء ، وانما تستحلى الاعاريض بوقوع التركيب المتلائم فيها . فأما الهزج ففيه مع سذاجته حدة زائدة . فأما المجتث والمقتضب فالحلاوة فيهما قليلة على طيش فيهما . فأما المضارع ففيه كل قبيحة . ولا ينبغي أن يعد من أوزان العرب وانما وضع قياسا ، وهو قياس فاسد لانه من الوضع المتنافر على ما تقدم » : منهاج البلغاء ، ص 268 .

(2) نعتمد عمله من خلال ما أورده ابن الشيخ .

(3) جان فاداي ، مساهمة في تاريخ العروض العربي .

(4) الانشائية العربية : 203 – 253 .

(5) موسيقى الشعر : 191 – 208 .

(6) انظر بصفة خاصة د . مصلح ، فصل « الشكل في شعر أبو القاسم الشابي »

ولم يكن ذلك واضحا في الاختيارات المنهجية التي ذكروا ، ولا رأيناهم انتهوا إلى إقامة نوعين من الجداول . وما كان ذلك بمضير لولا أنه قد يخفي بعض الطرافة كالتي في الرجز ، على ما بينا عند شوقي .

لكن نتائج هذه الأعمال تبقى محتفظة بملامح الواقع في شعر العرب بصفة عامّة ، وذات أهمية بالنسبة إلينا .

فإذا قارنا بينها وبين ما انتهينا إليه من دراسة « الشوقيات » ، وصلنا إلى ضبط الخصائص التالية في شعر شوقي :

1) يسجّل البحر الكامل مع شوقي أرفع نسبة من كلّ نسبه في الأشعار القديمة والحديثة المدروسة . وقد لوحظت نزعة نسبته إلى الارتفاع منذ القديم حتى وصلت في القرن الثالث إلى 60،20% وهو رقمها القياسي في القديم .

2) لاحظ ابن الشيخ نزعة الرجز إلى التأخر منذ القديم . وقد بدا أثر الرجز في شعر المحدثين قليلا ، وانه لمعدوم عند بعضهم (فالشابي لم يستعمله أبدا) ولكن شأنه مع شوقي طريف ، ولم يهتد إبراهيم أنيس إلى هذه الطرافة ، لأنه — فيما يبدو — اعتمد هذه المرة نسبة النفس والتي قدرها بـ6% تقريبا (4 للتام و2 للمجزوء) وقدرناها بالضبط بـ38،7% ، بينما لو اعتمد نسبة الاتجاه للاحظ أنها تصل إلى 97،12% ، وبها يحتلّ الرجز في شعر شوقي المرتبة الثانية .

3) بدا الوافر قارّ النسبة في القديم ، وان لوحظت فيه نزعة إلى التأخّر محتشمة جدّا ، أما في الحديث فهو في تأخر ملحوظ عامة ، بل هو معدوم عند البعض (فالشابي لم يستعمله مطلقا) ، ولكنه يرد في شعر شوقي بنسبة هامّة ، هي النسبة العامّة التي كانت له في القديم .

4) كانت نسبة الخفيف متصاعدة في القديم وهي في تصاعد أكبر في الحديث (إذ يصل مع الشابي إلى أكثر من 40%) ، لكنه عند شوقي لم يتجاوز النسبة التي كان عليها في القرن الثاني الهجري .

5) لاحظ ابن الشيخ أن البسيط كان في القديم في تقدم ملحوظ ، ونلاحظ بالاعتماد على احصائيات إبراهيم أنيس أنه في الحديث في تأخر ملحوظ ، أما النسبة التي وصل إليها عند شوقي فتعادل أضعف نسبة قديمة كانت له وأقوى نسبة حديثة وصل إليها .

6) بدا الرمل ضعيف الاستخدام في الشعر القديم ، ولكن الشعر الحديث ينهض به نهضة كبيرة ونعتبر نسبته التي كان عليها في شعر شوقي ممثلة لمعدّل الاتجاه إليه في الحديث .

7) تعدّ نسبة الطويل أرفع نسبة في القديم ولكن نزعتها إلى التأخر كانت ملحوظة منذ تلك العهود . فهي ضعيفة في الحديث ، ولوحظت نزعتها إلى مزيد الضعف . ونسبة استخدام الطويل في شعر شوقي من أضعف النسب الحديثة .

8) لازم المتقارب نسبة ضعيفة في القديم والحديث وكذلك كانت نسبته في شعر شوقي . ولكن يبدو أن حظه إلى الارتفاع الكبير مع بعض المعاصرين (فنسبته عند الشابي 8،19%) .

9) لاحظ ابن الشيخ أن السريع كان قديما ، في تقدم ملحوظ ، لكننا نلاحظ أنه ينزع في الحديث إلى الاستقرار في معدّله القديم العام . على أنه عند شوقي يصل إلى نسبة ضعيفة ، هي من أضعف نسبه القديمة ، وتعتبر متوسطة إذا قيست بالنسب الحديثة .

10) أما بحور المتدارك والمجتث والهزج والمقتضب فقليلة الأثر في الشعر العربي ، قديمه وحديثه ، وكذلك شأنها عند شوقي .

11) وأما المديد والمنسرح والمضارع فبحور لم يستعملها شوقي ، وقد لوحظ أن المديد كاد ينعدم حظه من الاستعمال بداية من القرن الثالث الهجري ، وأن المنسرح لازم نسبة ضئيلة جدا لم يتحوّل عنها في القديم والحديث وأن المضارع لا يكاد يذكر لا في قديم ولا حديث .

يفضي بنا ذلك إلى أن شعر شوقي ينزع إلى المحافظة على الاطار الكلاسيكي بملازمته النسب القديمة في استخدام الوافر والخفيف والبسيط والسريع ، ولكن نزعته إلى الخروج عن الاطار الكلاسيكي واضحة جليّة في الصعود بنسبة البحر الكامل والنزول بنسبة البحر الطويل .

وقد بدا شوقي – بالنسبة التي وصل إليها الرجز في شعره – مخالفا للاتجاهات القديمة والحديثة جميعا ، ولعلّه بهذه النسبة المرتفعة يرجع بنا إلى واقع كان عليه الشعر العربي في نشأته الأولى ، ولم يُحتفظ بنماذجه لتدرس وتقدر نسب الرجز فيهـا (1) .

والنظر في البحور باعتماد البنية المقطعية المكونة لكل بحر يلقي أضواء أخرى على أساليب استخدام ما استخدم منها ، بل حتّى على ما لم يستخدم ، لكن طريق ذلك مليئة بالمخاطر :

فعلى ماذا يكون الاعتماد في الدرس ؟ أعلى صور البحور النظرية ؟ أم على صورها التطبيقية ؟ ثم كيف يعالج مشكل التمام والجزء في البحور ؟ وهل أن ضبط مختلف الصور التطبيقية بكلّ جزئياتها ممكن الحصول ؟ ... هذا قليل من أسئلة جمّة يمكن أن تطرح . ولذلك فإنّ ما ستقدمه ، نشفع نتائجه مسبّقا بكثير من الاحتراز .

فسنعالج دراسة خصائص التركيب المقطعي في بحور شوقي ، وسنسعى إلى ربطها بدرجات التواتر ، انطلاقا من الصورة التطبيقية الغالبة في شعر العرب دون النظرية ، لأن هذه متوهّمة وتلك واقعة . الا أننا ستقتصر في دراسة ذلك على ظاهرة الاتجاه إلى البحور لا على ظاهرة مدى النفس فيها ، لأن العبرة هنا هي باختيار الاطار الصوتي العامّ ، لا بمدى النفس ، وعلى هذا الأساس سنركّز الدراسة على البحور في صورها العامّة ، لا في حالات ورود بعضها تاما حينا ومجزوءا حينا آخر .

فلننظر في جدول البنية المقطعية في البحور المستخدمة ، حسب تواترها في « الشوقيات » :

(1) انظر القسم الخاص ببحر الرجز في « موسيقى الشعر » لابراهيم أنيس ص 126 – 139 . ورجيس بلاشار ، تاريخ الادب العربي ج 2 في عدة مواطن أهمها ص 361 وص 364 وص 370 وص 371 .

جدول البنية المقطعية في البحور المستخدمة حسب التواتر

البحـــور	نسبة تواتر الاشعار	عدد المقاطع		الفارق بين المقـاطع
		القصيرة	الطويلة	
الكــامل	31,08	18	12	+ 6
الــرجــز	12,97	6	18	— 12
الوافــر	9,45	14	12	+ 2
الخفيف	8,9	6	18	— 12
البسيط	8,64	8	20	— 12
الرمــل	8,37	6	16	— 10
الطـويل	6,48	8	20	— 12
المتقــارب	5,67	8	16	— 8
الســريع	4,05	6	16	— 10
المتـــدارك	1,35	8	16	— 8
المجتث	1,35	4	12	— 8
الهــزج	1,08	4	12	— 8
المقتضب	0,54	8	8	0

هذا الجدول يمكن من تفسير سلّم التواتر في بحور شوقي بما يلي :

يترع بحران يفوق عدد المقاطع القصيرة فيهما الطويلة إلى التواتر البالغ وهما الكامل وله الأولوية المطلقة والوافر وهو الثالث في سلّم التواتر ، وكلاهما ينتمي إلى نفس الدائرة .

وبقيّة البحور ، مقاطعها القصيرة أقلّ من الطويلة ، ويمكن اخضاعها لثلاثة أصناف متقاربة بالاعتماد على الفارق الذي بين نوعي المقاطع المكونة لكل بحر منها :

- الصنف الأول يضمّ : الرجز والخفيف والبسيط والرمل والطويل .
- الصنف الثاني يضمّ : المتقارب والسريع والمتدارك والمجتث والهزج .
- الصنف الثالث ولا يضمّ إلا المقتضب .

وشذّ من هذه البحور الباقية الرمل والسريع ، فلم تنزلهما درجة تواترهما في المقام الذي يناسب تطوّر سلّم الفارق بين المقاطع .

هذه المعطيات تسمح بردّ أساليب استخدام البحور في « الشوقيات » إلى هذه النزعة : تواتر البحور متناسب مع الفارق الذي بين عدد مقاطعها .

أو بعبارة أخرى ، نقول : يكبر حظ البحر من التواتر بقدر ما يكون الفارق بين المقاطع القصيرة والطويلة كبيرا .

هذه النزعة يؤكدها واقع البحور التي لم يستخدمها الشاعر : فالناظر في البنية المقطعية في البحور التي لم تستخدم في « الشوقيات » ، اعتمادا على صورها التطبيقية الغالبة على شعر العرب ، وان هو لا يستطيع البتّ في سبب عدم استخدام المديد ، بتا قطعيا نظرا إلى أن الفارق بين المقاطع التي تكونه يبلغ (–10) مبلغ الفارق في الرمل والسريع ، فإنه لا يكاد إلا أن يقرّر أنّ عدم استخدام المنسرح والمضارع يرجع إلى الفارق الضئيل الذي بين المقاطع في كلّ منهما ، والذي لا يتجاوز (–4) وهو حدّ لم يبلغه الفارق في أيّ بحر من البحور المستخدمة .

البحور	عدد الابيات		الفارق بين المقاطع
	القصيرة	الطويلة	
المديد	6	16	– 10
المنسرج	10	14	– 4
المضارع	6	10	– 4

هذه نتيجة نلح على أنها يمكن أن تكون موضوع نقاش . لأن واقع بحري الكامل والوافر مستعص . ولكننا نذكرها على أنها باب يمكن أن يقود – بعد البحث الموسع – إلى خصائص الايقاع في الشعر العربي ، خاصة إذا علمنا أن علماء الأصوات في الحديث يقدرون نسبة شيوع المقاطع القصيرة في كلام العرب بـ45% ويقدرون نسبة المقاطع الطويلة بـ55% (1) .

نضيف هذه النتيجة الخاصة بشوقي إلى النتيجتين اللتين انتهى إليهما ابن الشيخ في هذا الصدد والمتعلقتين بالفترة التي درسها :

1) حظ البحر من التواتر مرتبط بحظه من الطول . فكلما كثرت مقاطعه كبر حظه من الاستخدام (2) .

(1) كانتينو ، دراسات في اللسانيات العربية ، ص 198 .
(2) ص 238 .

2) وهو مرتبط من ناحية ثانية بمدى التركيب في تفاعيله ، فالمركب حظه من الاستخدام أكبر من حظ البسيط (1) .

2 — التام والمجزوء من البحـور :

ليس كلّ بحر عرضة للتغيير الخارجي ، أي ليس كلّ بحر قابلا للجزء أو الشطر أو النهك .

وليس الجزء الذي في البحور التي لا ترد إلا مجزوءة في التطبيق إذا قيست بصورها النظرية في الدوائر الخليلية ، بمعتبر جزءا حقيقيًا في رأينا ، إنما العبرة بالجزء في البحور التي ترد تامّة كما ترد مجزوءة في أشعار العرب .

وشوقي قد استغلّ أكثر امكانيات التمام والجزء الممكنة في العربية ، هكذا استعمل تامة ومجزوءة بحور : الكامل والوافر والرجز والرمل والخفيف والمتدارك . أما المتقارب فلم يستعمله إلا تاما .

وقد بلغت جملة أشعاره المجزوءة 60 من 370 أي نسبة 16،2%، وجملة الأبيات 1.409 من 11.320 أي نسبة 12،4% ، ممّا يدلّ على أنّ نسبة اتجاهه إلى المجزوء من البحور تفوق بقليل نسبة نفسه فيه .

أما تفصيل ذلك بالاعتماد على كلّ بحر من البحور المذكورة ، وعلى عدد الأبيات دون الأشعار ، فكالتالي :

البحـــور	عـدد الابيـات		النسب
	المجزوءة	التامـة	
الرجـز	354	482	٪ 73،4
الكـامل	773	2908	٪ 26،5
الرمـل	127	1089	٪ 11،6
المتـدارك	70	65	٪ 10،7
الوافـر	53	1179	٪ 4،4
الخفيف	32	1201	٪ 2،7

فإذا تأمّلنا هذا الجدول معتبرين أنّ معدل الجزء في شعر شوقي هو 12،4٪ ، لاحظنا :

— أن الرجز يرد مجزوءا بنسبة بالغة جدا ، يليه الكامل بنسبة كبيرة ،

— بينما قلّ أن يرد الوافر والخفيف مجزوءين .

(1) ص 240 .

ولا نرى من البحور مقاربا لمعدّل الجزء في « الشوقيات » إلا الرمل يليه المتدارك (1) .

والملاحظ أن اعتماد المجزوء من البحور كان قليلا في القديم بصفة عامّة . إلا مع أبي نواس ومدرسته الشعرية في القرن الثاني ، فإن المجزوء مزدهر ولكن ابن الشيخ يؤكد انقراض أثر المجزوء في القرن الثالث ، بينما يلاحظ إبراهيم أنيس نهضة به كبيرة عند المحدثين . فإن معدله في شعر المحدثين يقدر بما يقرب من 20٪ . فيتضح أن شوقي ممن أحيوا نظم الشعر على البحور المجزوءة ، وعبدوا الطريق إليها .

3 — ازدواج البحور :

نجد ظاهرة طريفة في استخدام البحور في « الشوقيات » ، ليست مطّردة ولكنها تلفت الانتباه ، وتتمثل في إقامة قصيدة وقطعة كلٌّ منهما على بحرين مختلفين .

أما القصيدة فهي بعنوان: « أبو الهول » وتطرق موضوعا تاريخيا اجتماعيًا وتعدّ جملة أبياتها في الشقّين 89 بيتا وطالعها :

أبَـا الْهَـوْلِ ، طَـالَ عليْكَ الْعُـصُــرْ وبُلِّغْتَ في الأرضِ أقصَى الْعُمُرْ (2)

فجعل الشاعر قسما منها (من 1 إلى 77) على المتقارب وآخر (من 78 إلى 89) على المتدارك وتتميّز هذه القصيدة بالحوار الرمزي إلاّ أنه حوار غير عاديّ لأنّه لا يتمثل في سؤال يتلوه جواب يتلوه سؤال آخر فجواب آخر ، وإنما في ثلاثة تدخلات على لسان أربعة أطراف مختلفة وهمية متكاملة متّصلة من حيث إن كلّ طرف منها يعبر عن وجهة نظر خاصة في الموضوع المدروس ولكنها مستقلة منفصلة من حيث أن كل تدخّل منها يمثل مناجاة خاصّة وقابلة لتخرج في قصيدة منفردة .

ولئن قامت على بحرين مختلفين فهي في الحقيقة ثلاثة أقسام واضحة الفرق على عدد التدخلات ، فالقسم الأول من 1 إلى 73 على لسان رجل والقسم الثاني من 74 إلى 77 على لسان رجل آخر وكلا القسمين من نفس البحر المتقارب ، والقسم الثالث من 78 إلى 89 على لسان فتى وفتاة وهو على المتدارك وخرج في قالب موشّح .

هذا المظهر الذي خرجت فيه القصيدة يبين إلى أي حد استغلّ شوقي موضوع التاريخ فإذا به يراه مصدرا لثلاثة مواقف : المعرفة — والاعتبار — والعمل .

فتنويع البحر في هذه القصيدة وتنويع القوافي في القسم الأخير منها ، من الأساليب التي ناسبت العمليّة التي أقدم عليها الشاعر في إخراج التاريخ من طبيعته المتجمّدة التقريرية إلى صورة حيّة مثمرة .

---

(1) تجدر الاشارة الى أن شعر شوقي يكاد يكون مجردا من بقية التغييرات الخارجية ، فلم نجد في شعره غير ما لاحظنا لابعض الابيات مشطورة حشرناها ضمن المجزوءة في العد .

(2) ج 1 ص 132 .

وأما القطعة فهي بعنوان « دواءُ المُتيَّم » (1) وهي غزلية وتعدّ من الأبيات أربعة في الشقّين ، وطالعهـا :

دَاوِ المُتَيَّـــمَ دَاوِهِ   مِـنْ قَبْلِ أنْ يَجِدَ الدَّوا

فجعل الشاعر البيتين الأولين منها على مجزوء الكامل وبنى البيتين الباقيين على السريع .

....

ويمكن حوصلة النتائج العامّة التي قادنا إليها البحث في النقاط التالية :

1) أشعار شوقي في الجملة طويلة جدا ، الا ما ورد منها على الرّجز . وقد غلب القصر على الأشعار التي من الرجز منذ القديم ، وقد لاحظ هذه النزعة فادابي في الفترة التي درسهـا (2) .

2) نظام اعتماد البحور في « الشوقيات » هو النظام الكلاسيكي عامّة لا يتميز شعر شوقي في ذلك إلا بكثرة ما ورد منه على الرجز . والشاعر بذلك ينفرد من بين القدماء والمحدثين . بل هو بذلك أكثر أصالة من أقدم القدماء الذين وصلتنا أشعارهم ، إذ لا نرى الرجز مزدهرا ازدهاره عند شوقي إلا فيما حدثنا به التاريخ من أشعار ترجع إلى عهد نشأة الشعر العربي ، ولم تصلنا . كما يتميز شعر شوقي بوفرة ما نظم منه على الكامل وقلّة ما نظم على الطويل وهو في ذلك يتبع نزعة ظهرت في القديم وتأكّدت في الحديث . فشعر شوقي من هذه الناحية حلقة وصل بين القديم والحديث .

3) وقد كان لشوقي إلى جانب ذلك دور يذكر في بعث سنّة قديمة : النظم على البحور المجزوءة ، مع التوغل في الاتجـاه .

4) وقد بدا لنا أن تواتر البحور المعتمدة في « الشوقيات » متناسب بصفة عامّة وارتفاع الفارق الذي بين عدد المقاطع في كلّ منها .

5) ورغم المحاولات التي قام بها بعض المحدثين خاصة للكشف عن علاقة بين اختيار بحر الشعر واختيار غرض القول (3) ، فإننا لا نستطيـع أن نقرّ بمعطيات موضوعيّة محكمة في ذلك ، لأنّ دراسة « الشوقيات » بينت أن كلّ بحر قابل ليحتضن القصيدة في أي غرض من أغراضها ، وبذلك نؤكد ما ذهب إليه ابن الشيخ في دراسته العامـة التي تقف عند النصف الأول من القرن الثالث الهجري (4) ، الا أننا لاحظنا في شعر شوقي أمرين يدعوان إلى التأمل :

أ ــ نزعة شوقي إلى طرق غرض التعليم (في قالب أراجيز تعليمية مباشرة أو حكايات) في بحر الرجز (38 أرجوزة من جملة 63 = 513 بيت من 832) .

---

(1) ج 4 ص 211 .

(2) ص 318 ، ونراها تناقض ماذهب اليه ابن الشيخ ، الانشائية العربية ص 207 .

(3) سليمان البستاني ، مقدمة الالياذة ، ص 45 ــ 49 وانظر محمود البستاني ، البلاغة والتحليل ص 158 ــ 179 .

(4) ص 236 .

ب – ونزعته إلى طرق غرضي الرثاء والغزل والأغراض الاجتماعية في بحر الكامل (68 قصيدة من 115 = 1912 بيت من 3681) .

القــوافــي

لئن اقتضى تعريف القافية بحثا موسعا ، ينطلق من اختلاف القدماء فيه ، فإننا لا نرى عملنا يتطلبه بقدر ما يتطلب ضبط الاختيارات المنهجية العامة التي يتحتم الالتزام بها في غرة عمل تطبيقي كهذا .

فالقافية عندنا تتمثل في العنصر أو تشمل كلّ العناصر التي تلتزم في آخر كل أبيات القصيدة . ومن هذه العناصر ما هو صامت ومنها ما هو مصوّت .

وأساس القافية الروي ، يلحقه المجرى والوصل والخروج ويسبقه الردف والتأسيس والدخيل . تتشكل حسب تقاليب معيّنة محدودة عادة ، همّنا بيان أساليب استخدامها في « الشوقيات » ومدى مساهمتها في خلق موسيقى الشعر . وسنستعمل الرموز التالية في البحث :

س : أي حرف من حروف المعجم يكون رويّا .
ر : الردف .
ت : التأسيس .
د : الدخيـل .

ودراسة القافية في « الشوقيات » (1) تثير مشكلا إذ لم ترد كلّ أشعار الديوان قصائد بأتم معنى الكلمة ، موحدة القافية . فإلى جانب الفصول التي سندرس فيها هذه الأشعار التي تمثل أكبر قسم من «الشوقيات »(321 قصيدة تضم 10.319 بيت) ، نجد موشحات وأراجيز وأشباه أراجيز ، تنوّعت فيها القوافي ، خصصنا لها فصولا مستقلة . مع الملاحظ أن النسب التي سنضبط بين الاتجاه إلى أنواع القوافي ومدى النفس فيها ، إنما نعتمد فيها عدد الأبيات دون الأشعار .

1) أنواع القوافي المستخدمة بالاعتماد على التقييد أو الاطلاق فيها وعلى أنواع المجرى في حالة الاطلاق :

أ – القافية المقيّـدة :

ان الذي يميّز القوافي المقيّدة هو أن آخر عناصرها هو الروي لا شيء بعده ، وقد تكون القافية منحصرة فيه وحده دون سواه ، وهذه أبسط مظاهر القافية الممكنة على الاطلاق .

وقد وردت ثلاثة أشكال من القافية المقيّدة في شعر شوقي :

سْ : وهي المنحصرة في الروي .
ر سْ : وهي المتكونة من روي يسبقه ردف .
ت د س : وهي المتكونة من رويّ يسبقهُ تأسيس بينهما دخيـل .

(1) اقتصر بودولاموت في ج 2 ص 486 – 488 على ضبط الأشكال المقطعية .

وجملة الأشعار ذات القوافي المقيّدة في « الشوقيات » 51 ونسبتها 15،5% والأبيات منها 1447 فنسبتها 14% ، ممّا يفضي إلى اعتبار أنّ نسبة اتجاه الشاعر إلى المقيد من القوافي أرفع بقليل من نسبة نفسه فيه .

أما من حيث العمق فيبدو أن اختياره موجّه في نطاق هذا النوع إلى القافية المتوسطة الكثافة (ر س° / 7،7 %من 15،5%) . فإلى القافية المحدودة إلى أقصى حدّ (س° / 7،1% من 15،5%) وقلّما يتّجه إلى القافية الثريّة المكثّفة جدّا (ت د س° / 0،93% من 15،5%) .

والملاحظ عامّة أن أغلب شعره هذا من قافيتي الراء بالدرجة الأولى والنون بالدرجة الثانية .

ب — القافية المطلقة :

مجرى الكسرة : تندرج تحته ستة أشكال هي :

سِ سِ،هِ / هـَا رسِ رسِ هْ رسِ هِ / هـَا ت د سِ .

وجملة الأشعار ذات المجرى المكسور 108 ونسبتها 33،8% وجملة أبياتها 3347 أي بنسبة 32،4% مما يدلّ على أنّ نسبة الاتجاه إلى أشكال القافية ذات المجرى المكسور تعادل في الجملة نسبة النفس فيها ، كما يدل ذلك على أنّ ما يقارب ثلث شعر شوقي ورد برويّ مكسور ، وهو الميم عامّة والباء واللام والراء .

ومجرى الضمّة تندرج تحته ثمانية أشكال هي :

سُ سُ هْ سُ هُ / هـَا سُ و هُ / هـَا رسُ رسُ هْ رسُ هُ / هـَا ت د س .

وعدد الأشعار ذات المجرى المضموم 67 ونسبتها 20،8% وجملة الأبيات منها 2.563 بنسبة 24،8% ممّا يبين أن نسبة النفس أرفع من نسبة الاتجاه ، ويدلّ على أن ربع شعر شوقي ذو مجرى مضموم . هو في الغالب الميم ثم الهمزة ثم البـاء .

أما مجرى الفتحة فقد ضم سبعة أشكال هي :

سَ سَ هْ سَ هُ / هـَا رسَ رسَ هْ رسَ هُ / هـَا ت د سَ .

وأشعار شوقي التي على مجرى الفتحة 95 ونسبتها 29،5% وجملة الأبيات 2.962 ونسبتها 28،7% وهاتان نسبتان متقاربتان . وهذه القصائد التي على مجرى مفتوح تقدّر بأقلّ من الثلث بقليل ، وردت أغلبها على رويّ النون فالراء فالباء فاللام .

وإذا صنّفنا قوافي شوقي حسب تواترها ، كانت كالتالي :

	نسبة الأشعار	نسبة الأبيات
ذات المجرى المكسور	33،8 %	32،4 % ≃ الثلث
ذات المجرى المفتـوح	29،5 %	28،7 % < الثلث
ذات المجرى المضموم	20،8 %	24،8 % = الربع
المجرّدة من المجرى (ذات الرّوي الساكن)	15،5 %	14% % = السبع

فإذا علمنا أن مخرج الكسرة من أدنى الحنك ، ومخرج الضمة من أقصاه ومخرج الفتحة بينهما ، مرقّقة كانت أو مفخمة ، تبيّن أنّ المجرى يكبر حظّه من الاستعمال في شعر شوقي بقدر ما يكون مخرجه أخرج في الجهاز أي أقرب إلى الشفتين .

وقد حددنا نسبة اتجاه شوقي إلى القافية المقيدة بـ15،5% ، وهي نسبة محدودة إذا قيست بنسبة القافية المطلقة . ولكنّها تعتبر مرتفعة ، إذا صحّ ما ذهب إليه إبراهيم أنيس من أن « هذا النوع من القافية قليل الشيوع في الشعر العربي ، لا يكاد يجاوز 10% » (1) .

وانها لمرتفعة جدّا إذا قيست بنسب القافية المقيّدة التي ضبطها ابن الشيخ في شعر أبي تمام (2%) والبحتري (3%) وفي أشعار « الأغاني » (4،5%) (2) .

لكنها تعتبر منخفضة جدّا إذا قيست بحظّ القافية المقيّدة في شعر الشابي مثلا ، فإن الشابي « اتخذ هذه القافية لـ40٪ من قصائده » (3) .

وإذا كان ذلك دليلا على محاولة للتحلل من قيود الاعراب (4) عند الشابي ، فإنه لا يسمح باعتقاد أن شوقي رام هذه المحاولة .

ونرى نسبة استخدام المجرى المفتوح مع شوقي تقدمت كثيرا على ما كانت عليه في القديم ، بينما تقهقرت نسبة استخدام المجرى المضموم كثيرا إذ تتبع شكري محمد عياد القوافي المطلقة في كلّ من « اللزوميات » وديوان البحتري فوجد القوافي « التي أجريت على الفتحة تقارب نصف التي أجريت على الضمة أو الكسرة » (5) .

تؤكد لنا صحة هذا الاتجاه في القديم ، احصائيات ابن الشيخ الجزئية (6) :

	الكسرة	الضمة	الفتحة
أبو تمام	51 %	32،5 %	14،5 %
البحترى	55 %	27،5 %	14،5 %
الأغاني	46 %	29،5 %	20 %

(1) موسيقى الشعر ص 260 وانظر كذلك ص 257. نحترز في ذلك لان حكم ابراهيم أنيس لم ينبن على إحصاء دقيق واسع بل على التخمين .
(2) ص 172 . مع الملاحظ أنه لم يعتمد في ذلك كل أشعار المصادر المذكورة .
(3) د. ص. مصلح ص 72 .
(4) المرجع السابق ص 73 .
(5) موسيقى الشعر العربي ، ص 112 وانظر ما أضافه في حاشيتها .
(6) ص 172.

بل تذهب بنا هذه الاحصائيات إلى أنّ استخدام الحركات مجاري كان في القديم حسب درجات متصاعدة فيها (الكسرة)>(الضمة)>(الفتحة) فضلا عن أنه كان متناسبا تناسبا واضحا مع درجة القوة فيها (الكسرة أقوى من الضمة والضمّة أقوى من الفتحة) .

ولا يبدو أن النزعة التي ظهرت مع شوقي غلبت في شعر المحدثين ، بل يبدو أن النزعة القديمة هي التي غلبت فيه . فقد أثبت مصلح أن حركة الرويّ في شعر الشابي على الأغلب تكون الكسرة أو الضمة ، والكسرة أكثر ورودا (1) .

2) أنواع القوافي المستخدمة بالاعتماد على منزلة الرويّ :

إذا اعتمدنا منزلة الرويّ بين عناصر القافية أمكن أن نحصر المظاهر التي ترد فيها أنواع قوافي « الشوقيات » في 11 شكلا تستقطبها 4 حالات :

أ — الرويّ منفردا ، في شكل واحد هو :(CV)C (2) .

هذه الحالة تمثل أبسط مظاهر القافية الممكنة إذ القافية منحصرة في الرويّ وحده ، وقد سبق وصف هذا الشكل في المقيّد من القوافي ، فنكتفي هنا بالتذكير بنسبه : 23 قصيدة بنسبة 7،1% مقابل 705 بيت بنسبة 6،8% .

ب — الرويّ يرد قبل كلّ عناصر القافية :

ونجد لهذه الحالة 4 أشكال هي : $\underline{C}\bar{V}\underline{C}\bar{V}$ $\underline{C}V$ / $C\bar{V}$ $\underline{C}VC$ $\underline{C}\bar{V}$

وجملة أشعار شوقي التي يرد الروي فيها قبل كل عناصر القافية 92 بنسبة 28،6% وجملة أبياتها 3039 فالنسبة 29،4% .

ج — الرويّ يرد بعد كلّ عناصر القافية :

ولهذه الحالة شكلان : $(C)\bar{V}CV\underline{C}$ $(C)\bar{V}\underline{C}$

وجملة الأشعار التي يرد فيها الرويّ بعد كل عناصر القافية 28 ونسبتها 8،7 وجملة أبياتها 742 ونسبتها 7،1.

د — الرويّ يرد متخلّلا عناصر القافية

ولهذه الحالة 4 أشكال هي : $(C)\bar{V}CV\underline{C}\bar{V}$ $(C)\bar{V}\underline{C}VC\bar{V}$ $(C)\bar{V}\underline{C}VC$ $(C)\bar{V}\underline{C}V$

وجملة الأشعار التي يتخلّل فيها الرويّ بقية عناصر القافية 178 ونسبتها 55،4%وجملة الابيات : 5833 ونسبتها ، 56،5% ،

---

(1) ص 72 .

(2) سنرمز في كامل البحث إلى الحرف ، بالحرف اللاتيني C والى الحركة بالحرف اللاتيني V وتقرأ عناصر القافية اذاك من اليسار الى اليمين طبعا .

فيكون ترتيب أنواع القوافي حسب نسب الاطراد بالاعتماد على منزلة الرويّ ، على النحو التالي :

	القصائد	الابيات	
الروي متخللا بقية عناصر القافية	55،4	56،5	> النصف
الروي قبل بقية العناصر	28،6	29،4	< الثلث
الروي بعد بقية العناصر	8،7	7،1	السبع
الــروي منفــردا	7،1	6،8	

فيتّضح أن أكثر من نصف شعر شوقي كان برويّ يتخلّل بقيّة عناصر القافية وأنّ أقلّ من ثلثه برويّ يرد قبل بقيّة العناصر ، والقليل منه (= السبع) برويّ يرد بعد بقيّة العناصر ، أو منفردا .

ذلك يعني أنّ 85،9% من شعر الشاعر (أي ستة أسباعه) كان برويّ لا يحتل مؤخـرة البيت (56،5 + 29،4 = 85،9) وأنّ سبعه الباقي وحده كان الرويّ يختم فيه الأبيات . وقد وجدنا نزعة إلى الاعتدال في كلّ هذه الأنواع بين نسبتي الاتجاه والنفس .

3) أنواع القوافي بالاعتماد على الأشكال الصوتية العامّة :

فإذا ركّزنا الدراسة على الأشكال الصوتية العامّة رأينا أنّ مظاهر القافية المستخدمة في « الشوقيات » تنحصر في 8 ، يمكن ارجاعها إلى 4 حالات :

أ – القافية منحصرة في آخر صوت من آخر مقطع :(CV)C

سبق وصف هذا الشكل ونكتفي بالتذكير بخصائصه : منه 23 قصيدة بنسبة 7،1% مقابل 705 بيت بنسبة 6،8% .

ب – عناصر القافية موزّعة على آخر مقطع :

ونجد لهذه الحالة 3 أشكال : $C\bar{V}$ CVC $(C)\bar{V}C$

وجملة القصائد التي وردت قوافيها موزّعة على آخر مقطع 111 بنسبة 34،5 % وأبياتها 3.514 بنسبة 34 % .

ج – عناصر القافية موزّعة على مقطعين :

لهذه الحالة 3 أشكال هي : $CV/C\bar{V}$ $^{C}/_{(C)}/C\bar{V}$ $(C)\bar{V}/CVC$

وجملة القصائد في هذه الحالة 172 ونسبتها 53،6% وجملة الأبيات 5.701 ونسبتها 55،2 .

د – عناصر القافية موزّعة على 3 مقاطع :

ولهذ االنوع شكل واحد هو : $(C)\bar{V}/CV/C\bar{V}$

تمثله 15 قصيدة بنسبة 4،6% و399 بيت بنسبة 3،8% .

جـدول اشكال القوافي المقطعية واحالات الاشعار

الشكل المقطعي	ج 1	ج 2	ج 3	ج 4	المجموع
C V C	.132 القسم الاول من .125 .159 .158 .149	.121 .160 .131 .92 .14	.169 .161 .91 .83 .36	.117 .91 .75 .64 .60 .26 .190 .148	23
$C\bar{V}$	.161 .155 .151 .76 .59 .42 .225 .215 .211 .190 .176	.52 .45 .33 .28 .25 .9 .116 .115 .74 .64 .60 .57 .123 .121 .120 .118 .118 .118 .132 .132 .130 .129 .127 .126 .187 .147 .137 .135	.140 .121 .114 .85 .62 .59 .184 .146	.57 .55 .45 .44 .24 .21 .94 .89 .86 .83 .78 .66 .114 .110 .102 .98 .97 .96 .192 .189 .180 .170 .167 .122 .219 .218 .211 .196 .193	76
C V C	.145 .80	.141	.180 .88	.186 .153 .106 .99 .69	10
$C\bar{V}C$	.253	.117 .95 .30 .29 2.7 .3 .156 .141 .140 .136 .133 .119 .166	.163 .154 .69 .66 .14	.156 .132 .115 .105 .52 .48	25
$CV/C\bar{\bar{V}}$	.84 .72	.146 .138 .122			5
$\frac{C}{C}$ / $C\bar{V}$	.92 .90 .68 .64 .34 .17 .116 .113 .109 .105 .102 .98 .173 .163 .162 .154 .126 .119 .218 .208 .188 .185 .184 .180 .245 .244 .239 .230 .226 .221 .286 .278 .275 .266.	.54 36 .31 .22 .18 .6 .87 .81 .81 .79 .77 .63 .112 .110 .109 .104 .100 .88 .115 .114 .114 .114 .113 .112 .129 .126 .125 .121 .119 .117 .139 .138 .137 .135 .134 .132 .153 .145 .143 .143 .142 .142 .188 .181 .178 .169 .164	.22 .20 .17 .9 .5 .3 .49 .42 .41 .38 .29 .26 .80 .76 .71 .55 .53 .51 .125 .116 .110 .104 .97 .94 .157 .144 .142 .138 .134 .128 .174 .172 .166	.49 .43 .29 .17 .14 .10 .76 .74 .71 .63 .61 .56 .95 92 .88 .87 .81 .80 .141 .127 .116 .113 .112 .111 .161 .154 .151 .150 .149 .147 .210 .208 .206 .202 .181 .176 .212	151
$C\bar{V}/CVC$	.291 .251	.190 .124 .103 .85 .84 .80	.150 .132 .101 .73	.214 .188 .168 .109	16
$C\bar{V}/CV/C\bar{V}$	.262 .259 .169	.184 .150 .144 .134 .83	.41 .33 .12	.217 .204 .108 .107	15
المجموع...	60	108	60	93	321

ترتيب أنواع القوافي حسب اطرادها بالاعتماد على الأشكال الصوتية العامة :

	القصائد	الأبيات	
عناصر القافية موزعة على مقطعين	53،6	55،2	> النصف
عناصر القافية موزعة على آخر مقطع	34،5	34	= الثلث
القافية منحصرة في آخر صوت من آخر مقطع	7،1	6،8	
			‖ العشر
عناصر القافية موزّعة على 3 مقاطع	4،6	3،8	

فهذا الترتيب يعطينا صورة عن مدى الثراء والكثافة في قوافي شوقي . فيتضح أن :

— قافيته ليست بالمكثفة الكثافة البالغة (أضعف نسبة 3،8) ولا هي بالضعيفة الضعف المتناهي (6،8) .

— أكثر من نصف شعره عناصر قافيته موزعة على مقطعين ، وثلث عناصر قافيته موزعة على مقطع واحد هو الأخير ، وهذان هما مظهرا القافية المتوسطا الكثافة أو ما فوق المتوسط بقليل .

— نسبة الأشعار ونسبة الأبيات هنا تنزع إلى الاعتـدال .

فإذا قابلنا أغلب نسبة في هذه النتائج وهي 55،2% ، بأغلب نسبة في ترتيب أنواع القوافي حسب نسب الاطراد بالاعتماد على منزلة الروي ، وهي 56،5% ، استنتجنا أنّ أكثر من نصف شعر شوقي يرد برويّ يتخلّل بقيّة عناصر القافية الموزّعة على مقطعين .

4 — حظ أصوات العربية من الاستخدام رويّاً :

أ — الحلق :

إذا اعتبرنا حيّز اللهاة مندرجا في الحلق ، وجدنا أن الشاعر استعمل الأصوات الحلقية في 59 قصيـدة بنسبة 18،2% وفي 2087 بيت بنسبة 19،9 فيتّضح أنّ نسبة اتجاهه إلى هذه الأصوات أقلّ بقليل من نسبة النفس في أشعارها ، وأنّ خمس شعر شوقي رويّه حلقي .

ب — الحنك :

استعملت الأصوات الحنكية في 92 قصيدة بنسبـة 28،6% مقابـل 2.843 بيت بنسبة 27،2% ، فنسبة الاتجاه تقارب نسبة النفس فكان أكثر من ربع شعر شوقي بروي حنكي .

ج — الاسنـان :

استعملت الأصوات الأسنانية رويا في 91 قصيدة بنسبة 28،3% وفي 2.540 بيت بنسبة 24،4% فيتّضح أنّ ربع شعر شوقي بروي أسناني . وكانت نسبة الاتجاه إلى الأسناني من الأصوات أكثر من نسبة النفس في أشعارها .

د ـ الشفتـان :

إن استعمال الشفوي من الأصوات كان في 79 قصيدة بنسبة 24،6% وفي 2.849 بنسبة 27،5%. فنسبة الاتجاه أقلّ بكثير من نسبة النفس . ونستنتج أن ما يزيد على ربع أشعار « الشوقيات » ويقارب الثلث رويّه شفوي .

لم ينظم شوقي ولو بيتا واحدا على حروف :

الغين والخاء وهما لهويّان حلقيـان .

ولا الشين والجيم وهما من أدنى الحنك .

ولا الصاد والزاي وهما أدخل أصوات الأسنان في الجهاز وصوتا صفير .

ولا الظاء والذال والثاء وهي أصوات ما بين الأسنـان .

ولا الطاء وهو أسناني .

وهذه أكثر الأصوات التي اتخذها رويا مرتبة حسب درجة التواتر :

الصوت	نسبة الأشعار	نسبة الأبيات
1) الـــراء	%13،7	%13،6
2) الميـــم	%13،3	%13،3
3) البـــاء	% 9	%12،9
4) النـــون	%10،9	% 11
5) الـــلام	% 9	% 9،9
6) الـــدال	%10،9	% 7،8

فالملاحظ أن الأصوات التي استخدمت رويا متواترا مخارجها من أدنى الحنك إلى الشفتين ، بل من الأسنان حتى الشفتين ، فإذا اعتبرنا اللام والراء أسنانيّيْن أمكن القول بأن حيزي الأسنان والشفتين هما مصدر الروي عند شوقي .

وهذا ترتيب حيزات الأصوات الأربعة حسب تواترها :

الحيـز	نسبة الأشعار	نسبة الأبيات
الشفتـــان	%24،6	%27،5
الحنك	%28،6	%27،2
الأسنـان	%28،3	%24،4
الحلـق	%18،2	%19،9

إن نسبة خروج الروي من حيز الشفتين أرفع النسب ونسبة خروجه من حيز الحلق أضعفها مما يؤكد ما استنتج فيما سبق من أن الصوت بقدر ما يكون مخرجه أقرب إلى الشفتين يكبر حظه من الاستعمال رويّا .

وهذه النتيجة متناسبة مع ما كنا استنتجناه في دراسة أنواع القوافي اعتمادا على مجاريها .

فإذا قارنا هذه النتائج بنتائج إبراهيم أنيس العامة (1) أو بنتائج ابن الشيخ الخاصة بالشعر القديم (2) . أو بنتائج مصلح من دراسة شعر الشابي (3) ، لم نلحظ فرقا في أنواع الحروف الغالب اعتمادها في الروي ، ولا معول على الاختلافات الطفيفة في نسب الشيوع بينها من شاعر إلى آخر .

فأصوات الراء والميم والباء والنون واللام والدال تحظى بأكبر نسبة في الاستخدام رويا عند شوقي ، وعند عامة شعراء العربية التي درست أشعارهم .

وكل من سبقنا في مثل هذه الدراسة ذاهب إلى أن كثرة شيوع الحروف أو قلتها تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر الكلمات ، وهذه حقيقة نسجلها ويسهل الاقتناع بها بمجرد النظر السريع في مختلف أبواب لسان العرب لابن منظور ، والحظ الذي ناله منه كل حرف من هذه الحروف بالنسبة إلى بقية حروف المعجم .

وبحثنا عن السرّ الذي من أجله شاعت هذه الحروف أكثر من غيرها في الرويّ عند العرب شيوعها في أواخر الكلمات العربية . وهو أمر نبّه عليه إبراهيم أنيس نفسه لكن لم يستفد منه في دراسة الروي في الشعر العربي ، فوجدناه كامنا في طبيعتها . فإن هذه الحروف — اللام والميم والنون والراء على الأقلّ — أكثر الأصوات السّاكنة وضوحا وأقربها إلى طبيعة الحركات . و« لذا يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللين (= حركات) ومن الممكن أن تعدّ حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين . ففيها من صفات الأولى أنّ مجرى النفس معها تعترضه بعض الحوائل ، وفيها أيضا من صفات أصوات اللين أنها لا يكاد يسمع لها أيّ نوع من الحفيف ، وأنها أكثر وضوحا في السمع » (4) .

ننتهي من كلّ هذا إلى الحقيقة التالية : الرويّ في شعر شوقي وفي الشعر العربي عامة يتميّز بثلاث نزعات :

— خروجه من أدنى الجهاز الصوتي .
— وتخيّره من الحروف الشائعة في آخر الكلمة العربية .
— واتّصافه بالوضوح السّمعي .

فإذ قد ثبت أنّ الرويّ يكون من الحروف التي كالحركات بسبب ضعف السّكون فيها ، وعلمنا أن أكثر الأصوات التي قد تصحب الرويّ وتكوّن القافية إنما هي من قبيل الحركات ، تكشفت لنا حقيقة القافية في الشعر العربي المتمثلة في صبغتها الحركيّة . فالقافية تمثّل قمّة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري ، وبهذا هي لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو ذلك في الظاهر وإنما تمثل همزة الوصل بين البيتين .

---

(1) موسيقى الشعر 248 .
(2) ص 169 — 171 .
(3) ص 71 — 72 .
(4) ابراهيم أنيس ، الاصوات اللغوية ، ص 27 . وانظر أيضا ص 63 وص 155 وص 161.

5 — قوافي الأراجيز ونظائرها :

سبق أن تحدّثنا عن الأراجيز وما نسمّيه بنظائر الأراجيز من شعر « الشوقيات » (1) ونعود إليهما هاهنا لنذكّر بأهمّ خصائصهما ولندرس ما يتّصل فيهما بالقوافي . والذي يهمّنا في دراستهما ليس عناصر القافية في حدّ ذاتها ، كما سبق أن تناولنا القصائد ، بالاعتماد على المجرى والرويّ ومدى الكثافة والثراء فيهما ، وأشكال القافية الصوتية ، ولكن خصائص تنويع القوافي بصفة عامّة ومقتضياتها الصوتية . وقد أخرجنا هذين الصنفين في الدراسة ممّا سبق وصفه من الأشعار لأنهما يتميّزان بتنوع القوافي وتصريع الأبيات كلّها كما يتميّزان بالنزعة إلى الانحصار في بحر الرجز ، وهذا تصنيفهما :

36 شعرا على بحر الرجز وهذه أراجيز حقيقية وجملة أبياتها 483 .

و3 أشعار على بحر الرمل وهي نظائر أراجيز وجملة أبياتها 130 .

ويتميزان إلى جانب ذلك من حيث الغرض بالنزعة إلى وحدة الموضوع ، فإذا غضضنا النظر عن تنوّع البحر وجدنا منها :

36 شعرا كلّها حكايات أي قصص مثليّة .

وشعرا واحدا ذا موضوع اجتماعي .

وشعرا واحدا آخر ذا موضوع عائلي .

وشعرا واحدا آخر وأخيرا ذا موضوع اخواني .

ومن مميزاتها أيضا ، من حيث النفس ، أنّها محدودة المدى جملة ، فأقصرها بلغت 6 أبيات وأطولها 18 بيتا ، ما عدا الاجتماعية ، فقد وردت في 91 بيتا ، وهي « رسالة الناشئة » وطالعها :

أَحْمَـدُكَ اللّهَ وَأطْـرِي الأنبِـيَـاءْ   مَصْدَرُ الحِكْمَة طُرًّا والضِّيَاءْ (2)

كل هذه المعطيات تدعو إلى ربط تخيّر شوقي الرجز والنزعة إلى تنويع قوافيه وتصريع أبياته ، بغرض التعليم والوعظ ، ونزعته إلى التقصير في عدد الأبيات بنزعته إلى توجيه هذا التعليم والوعظ إلى النشء أوّلا . وهذا ما يفسّر إطالته القصيدة الاجتماعية ، المذكورة ، فإنه وإن جعل لها عنوان (رسالة الناشئة) فإنه أرادها موسّعة لا محدودة،اتجه بها إلى النشء وإلى غيرهم . والدليل على أنّ هذه القصيدة— وهي من الرمل — تنزع منزع الأراجيز أن طالعها صدره من الرجز وعجزه من الرمل (3) .

---

(1) انظر بحري الرجز والرمل .

(2) ج 4 ص 38 .

(3) اللهم الا أن يكون تسرب في المصدر خطأ لأننا اذا أبدلنا « أحمدك الله » بـ « أحمد الله » : خرج الصدر من الرمل كالعجز وكبقية أبيات القصيدة .

6 — قوافي الموشّحات (1) :

ندرس في هذا القسم نوعاً آخر من شعر شوقي يتميّز بتنوّع القوافي ، على غير تنوّعها في الأراجيز ، ولا يتميّز بوحدة البحر ولا بوحدة الموضوع ولا بقصر الأشعار بصفة عامة ، ولا يهمّنا هنا من حيث القافية في حدّ ذاتها ولكن من حيث خصائص تنوّعها ومظاهرها الموسيقية الطريفة .

لشوقي 8 موشّحات في « الشوقيات » ، جملة أبياتها 386 ، وتستقطبها 3 أشكال :

أ — الشكل الأول :

الشكل الأوّل يضمّ 6 موشّحات هي : تحيّة الترك ، والقسم الأخير من قصيدة « أبو الهول » ، والبسفور كأنّك تراه ، ومعالي العهد ، والنيل ، ونشيد مصر .

وصورة هذا الشكل :

————أ   ————أ
————أ   ————أ

————

————ب   ————ب
————ب   ————أ

————

....الخ

فهذا النوع من الموشحات الشوقيّة يتكوّن من مجموعة مقاطع كلّ منها ذو بيتين . أما المقطع الأوّل فهو بمثابة الطالع اذ بيتاه مصرعّان على قافية واحدة أي يتكوّن من 4 أشطر تنتهي كلّها بقافية واحدة ، بينما تقوم الأشطر الثلاثة الأولى من كلّ مقطع من المقاطع الباقية على قافية جديدة ومتنوّعة من مقطع إلى آخر وتلتزم في الشطر الرابع الأخير قافية الطالع حتّى نهاية الموشّح .

ب — الشكل الثاني :

هذا خاصّ بموشّح واحد هو : « نشيد الكشّافة » ، وصورته :

————أ   ————أ
————أ   ————ب

————

————ج   ————ج
————ج   ————ب   الخ ...

(1) انظر ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص 219 — 232 — فانه يخص الموشح بدراسة تاريخية وفنية مفيدة .

يتكوّن هذا الموشّح من مجموعة مقاطع كلّ منها ذو بيتين كذلك ، أي ذو أربعة أشطر ، إلاّ أنّ الشطر الرابع من المقطع الأوّل هو الذي تظهر فيه وحده القافية التي تلتزم في آخر كل مقطع . وفي الأشطر الثلاثة الأولى من كلّ مقطع – بما في ذلك المقطع الأول – تظهر قافية جديدة ومتنوعة .

ج – الشكل الثالث :

هذا كذلك خاص بموشّح واحد هو «صقر قريش : عبد الرحمان الداخل» وقد عارض به موشح ابن الخطيب ، وصورة هذا الموشّح :

ـــــــأ ـــــــب
ـــــــأ ـــــــب
ـــــــــــــــ
ـــــــج ـــــــد
ـــــــج ـــــــد
ـــــــج ـــــــد
ـــــــــــــــ
ـــــــأ ـــــــب
ـــــــأ ـــــــب الخ ....

هذا الموشّح يقوم على نوعين من المقاطع ، النوع الأول يبدأ استخدامه من الطالع ويتكوّن من 4 أشطر تتناوب في أواخرها قافيتان قارتان ، والنوع الثاني يبدأ من المقطع الثاني ويتكوّن من 6 أشطر تتناوب في أواخرها قافيتان جديدتان ومتجددتان والموشح مبني على تناوب هذين النوعين إلاّ أنّ النوع الأول قافيتاه قارتان تلتزمان في كل مقطع رجع إليه ، ومن النوع الأوّل طالع القصيدة وقفلها ، بينما في النوع الثاني تتجدد القافيتان من مقطع مماثل إلى آخر .

***

إن التحرر الجزئيّ الذي أظهره شوقي في قوافيه والمتمثل في الخروج عن نطاق القصيدة بقالبها «العمودي» وبحرها الواحد وقافيتها الموحدة الرتيبة إلى الأراجيز ونظائرها حينا وإلى الموشحات حينا آخر لا يعدو أن يكون تحررا مشروطا مقيّدا نعني أنه ليس تحرّرا جديد الديباجة . فلا نراه إلاّ من مظاهر تأكيد محافظة الشاعر على ما سنّه القدماء من أساليب الاطار في مستوى الموسيقى على الأقل .

7 – مظاهر القافية العامّة :

إن القافية في « الشوقيات » لا تختلف في مظاهرها العامة عنها في شعر القدماء ، فهي عنده خاضعة للمشترط فيها غالبا . يكفي دليلا على ذلك أننا – مثلا – لم نعثر في شعره إلاّ على مثال واحد للايطاء (1) ،

(1) ج 1 ص 72 مقطعه في بيتي 25 و 29 واحد هو : ربه .

وإنّنا لنتبيّن أحيانا أنّ الشاعر له بالمرصاد ، فنجده يتصرّف بصورة تجنّبه الايطاء تتمثل في إطالته النفس قبل إعادة استعمال لفظ من ألفاظ القافية سبق استعماله . فما من لفظ واحد استعمل مرّتين مقطعا بفاصل أقلّ من 7 أبيات ، فهذا هو الحدّ الذي وصل إليه الشاعر في بعض المواطن (1) ، وهو حدّ العروضيّين .

إلا أنّنا نسجّل على الشاعر الخروج على المشترط في :

– اتخاذه في القصيدة الردف من غير حر في اللين : الياء والواو ، أحيانا (2) .

– واستعماله القافية ذات ردف في أحد الأبيات بينما هي في كامل القصيدة غير ذات ردف (3) .

– وتسكينه أحيانا أخرى الرويّ الذي من حقّه النصب (4) .

وهو عدا ذلك يحترم قوانين القافية .

وممّا يؤكّد ذلك أننا لم نجده يلتزم بما لا يلزم في الجملة . هكذا نراه لم يساهم بشعره إلاّ في تضخيم التراث من هذه الناحية . ولم يكن له حظّ يذكر في تفجير قوانين النظم ، لا بخروج عن المألوف ، ولا بزيادة في القيد .

على أن بعض المظاهر من لزوم ما لا يلزم تطالعنا في القافية أحيانا وتتمثل في التزام الشاعر تكرار صوت آخر ، لا يدخل في عناصر القافية المشروطة ، ويكون ذلك بين قافيتي بيتين متتاليين ، ومثاله القافيتان من البيتين الثالث والرابع من قصيدة تكريم (5) : خدودا / قدودا . وقد كان ذلك في مقطعي الصدر والعجز من الطالع (6) ، فالصوت الذي قبل الردف كان من نوع واحد هو الدّال . ولعلّ هذا أولى بأن يعتبر من باب الجناس بين المفردين من أن يعتبر لزوما خاصّا

وقد لاحظنا عند الشاعر نزعة إلى الالتزام بردف من نوع واحد حيث يجيز العرب نوعين (حرف المدّ الياء ، وحرف المدّ الواو) في قصيدة بلغت 41 بيتا (7) ، لم يتخذ فيها الشاعر – مع طولها – حرف المدّ الواو ردفا إلاّ في ثلاثة أبيات (28 ، 29 ، 39) ، بينما كان ردفه في بقيّة الأبيات حرف المدّ الياء.

وقد اجتهد الشاعر في قصيدة أخرى (8) الاّ يستعمل الصوتين المذكورين الاّ بنظام خاص ، إذ تبيّنا أنّه كان يراعي في استخدامهما تنوّع المواضيع في القصيدة ، فكان اتخاذ حرفي المدّ ردفين كالتالي :

---

(1) من أمثلة ذلك ج 2 ص 117 ، 207 من يشاء ، 214 من تشاء وج 1 ص 149 ، 8 المطر ، 15 : المطر .
(2) ج 2 ص 150 ، انظر مثلا في مقاطع الابيات : 7 (علقته) و 8 (نحيته) و 9 (توته) .
(3) ج 2 ص 158 ، 12 .
(4) ج 1 ص 116 ، 3.
(5) ج 1 ص 109 .
(6) ج 1 ص 184 (المال . إجمال) وج 1 ص 185 (هلالا ، جلالا) .
(7) ج 3 ص 163 .
(8) ج 2 ص 95 .

1) من بيت 1 إلى بيت 10

|| الردف : الواو

ومن بيت 11 إلى بيت 23

2) من 24 إلى 31 : اليـــاء

3) من 32 إلى 36 : الــواو

4) من 37 إلى 53 : الواو تارة والياء أخرى .

5) من 54 إلى 63

ومن 64 إلى 71 || الردف : الواو
ومن 72 إلى 85

فتتّضح هكذا نزعته إلى إحكام الانسجام بين الأبيات المتتالية الخاصة بالموضوع الواحد وذلك بتوحيد القافية بينها بكلّ عناصرها . مع الملاحظ أنه لم يستعص عليه في هذه العملية الاّ قسم واحد ، هو القسم الرابع .

ووجدنا في « الشوقيات » ضربا من الالتزام طريفا . ذلك أنّ الشاعر عمد إلى النظم في رويّ الضاد . فكأنّما عزّ عليه وهو شاعر الضاد الاّ يكون له شيء من الشعر على هذا الرويّ . نقول ذلك لأنّ الضّادّ قليل الشيوع في كلام العرب عامّــة (1) ، وقليل الشيوع في آخر الكلمة بصفة خاصّة (2) ، ولأنّ شوقي لم يقم على الضاد الاّ قصيدة واحدة بعنوان « أنس الوجود » (3) ، حملته على تخيّره الضاد رويّا فيها ، ظروف خاصّة

هذه القصيدة أهداها إلى المستر روز فلت الرئيس الأسبق للولايات المتحدة الأمريكيّة بمناسبة مروره بالسّودان ومدحه دين الإسلام وتحذيره من الفتنة ودعوته إلى العمل في ظلّ الحقّ والصّبر .

مهّد لها شوقي بمقدّمة نثرية طويلة ، لم يفته أن يشير فيها إلى نشاز هديته المتمثّلة في قصيدة من لغة الضادّ بينما كان المتقبّل أجنبيّا يجهل العربيّة . ولكنّ الشّاعر بذلك وبالرويّ الذي تخيّر ، عبّر في الحقيقة عن أصالة قصيدته التي كانت عربية قلبا وقالبا .

وإنّ تخيّر رويّ الضادّ – مع إطالة القصيدة إذ بلغت 42 بيتا – قد ألحق الضّيم بالمقاطع ، فجاءت كثير من مقاطع القصيدة نابية ، على ما سنبيّن (4) .

---

(1) يرد 6 مرات في كل ألف من الحروف ، بينما ترد اللام وهي أكثر أصوات العربية شيوعا في عموم الكلام 127 مرة ، انظر ابراهيم أنيس ، الاصوات اللغوية ، ص 239 .

(2) انظر باب الضاد من لسان العرب مثلا .

(3) ج 2 ص 54 .

(4) انظر تعليقنا عليها في فصل النبو والتمكن من القسم الثالث .

ظاهرة التصريع (1) في الطالع :

من المستحبّ إن لم نقل من المشروط في نظم الشعر عند العرب أن يصرّع الطالع حتى يدلّ آخر الصدر على آخر العجز ، تنبيها على القافية التي ستجري وتلتزم (2) . وفي « الشوقيات » نزعة جدية إلى تطبيق هذا الشرط إلى جانب بقية الشروط .

فإذا أخذنا القصائد التي كان ينبغي إخضاعها لهذا القانون وهي 321 وجدنا 96 منها أي ما يقارب الثلث فقط لم يرد فيه الطالع مصرعا . وإذا تأملنا فيه تبيّنا أنّ أغلب ما لم يصرّع طالعه من القصائد هو إمّا قصيد عادي أو دون العادي قلّما تصل أبياته أو تتجاوز المعدّل المضبوط (وهو 31 بيتا) وإمّا أشعار قصيرة المدى متفرّقة لم يعن الشاعر نفسه بجمعها ، وجمعت بعد وفاته في الجزء الرابع . وهذا يثبت نزعة الشاعر إلى احترام التصريع في الطالع عامّة (3)

وما لم يصرّع من الطوالع ورد على قسمين :

– قسم يضمّ 11 قصيدة وردت مدوّرة الطالع .

– وقسم يضمّ الباقي (بـ85 قصيدة) ، تجرّد طالعها من التصريع والتدوير .

جدول غير المصرع من الطوالع

نوع الطالع	ج 1	ج 2	ج 3	ج 4	المجموع
المدور	90. 176. 291.	84. 117. 121.		105. 115. 153. 168. 218.	11
المجرد من التصريع والتدوير	92. 98. 125. 129. 159. 162. 245. 248. 278.	27. 54. 63. 79. 80. 81. 83. 109. 110. 114. 114. 120. 132. 143.	14. 33. 41. 49. 53. 80. 132. 138. 154. 161. 172. 181.	43. 44. 48. 55. 61. 66. 69. 74. 75. 76. 80. 81. 83. 88. 92. 95. 96. 98. 107. 108. 109. 112. 113. 116. 117. 122. 127. 141. 148. 149. 150. 151. 154. 156. 161. 167. 170. 176. 180. 181. 186. 190. 192. 193. 203. 210. 211. 211. 212. 219.	85
					96

(1) انظر ابن الشيخ 178 – 182 .

(2) قدامه بن جعفر ، نقد الشعر ، ص 51 .

(3) ولا يغير البتر الذي أصاب بعض القصائد في « الشوقيات » ما ذهبنا اليه ، ذلك أن الذي حذف في الغالب أقسام المدح وقد احتفظ بالاقسام الغزلية التي ترد قبلها .

وقد بدا لنا أنّ إجراء التصريع في الطّالع من النزعات التقليدية البارزة في الشعر . ذلك أنّ من القدماء أنفسهم من كان يغفل عنه وما كان يغفر له ذلك حتى إذا تلافى أمره في بعض الأبيات من القصيدة فيما بعد (1) .

أما المحدثون فأغلبهم لا يبالي به (2) ونزعة شوقي إلى تطبيقه بالصورة التي بينا تبرهن على أصالة بالغة الأثر .

***

إنّ المميّز الأكبر لقوافي شوقي هو تقدّم نسبة استخدام المجرى المفتوح وتقهقر نسبة استخدام المجرى المضموم . فإن الشاعر في ذلك يخالف القدماء كما يخالف المحدثين .

نضيف إليه اتصاف القافية في شعره بالثراء إن لم يكن بالغا جدا فإنه إذا قورن بالشعر الحديث اعتُبِر غاية .

أما ارتفاع نسبة المقيد من القوافي في شعره بالنسبة إلى الشعر القديم فلا يعاد لها إلا انخفاضها جدا بالنسبة إلى الشعر الحديث .

وشوقي بكلّ ذلك همزة وصل بين مرحلتين كبيرتين جدّا من الحضارة العربية . وفي غير ذلك مما انتهى بنا إليه البحث من نتائج ، بدت لنا « الشوقيات » مرآة صادقة تعكس واقع الشعر العربي الأصيل ، وصورة منه مصغرة الحجم لا مصغّرة القيمة ، فإن لم يقدنا البحث في شعر شوقي إلى بصمات نتعرف بها على شعر شوقي فقد قادنا إلى بصمات نتعرف بها على جيّد الشعر العربي أينما كان .

الفصل الثاني

موسيقى الحشو

لعلّ المشكلة الرئيسية التي ستقوم عليها قضايانا في هذا الباب أكثر مما في غيره ، هي مشكلة العلاقة بين الدالّ والمدلول . وهي مشكلة جدّد النظر فيها سوسير (3) ، رائد اللسانيات في أوائل هذا القرن . وما انفكّ علماء اللّغة يواجهونها في قراءاتهم ويطرحونها في دراساتهم . فلم يخل منها بحث لغوي حديث . وقد حمل ذلك العرب (4) على الرجوع إلى تراثهم يستنطقونه ، لكثرة ما قال القدماء في حكاية الأصوات عند نشأة اللغة (5) ، فغدت القضيّة في أعمالهم من أكثر القضايا اللغوية الحديثة تحليلا .

---

(1) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 58 .
(2) مصلح ، الشكل في شعر أبي القاسم الشابي ، ص 73 .
(3) فاردينان دي سوسير ، « دروس في اللسانيات العامة » ص 100 — 103 .
(4) انظر على سبيل المثال في :
ابراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ص 78 .
وعلي بوملحم ، في الاسلوب الادبي ، ص 15 — 16 .
وريمون طحان ، ص 119 و 141 و 143 .
وفائز مقدسي ، الاسلوب وجدلية اللغة العربية ص 51 — 52 .
(5) القضية مشهورة فلا نحتاج ها هنا الى الاحالة على بعض مصادرها وانما نود الاشارة الى أن آراء القدماء الطريفة في القضية لم ترد في معرض الحديث عن حكاية الأصوات ، وانما في كتب البلاغة من مثل « دلائل الاعجاز » لعبد القاهر الجرجاني ، ص 40 — 41 .

ولا يعنينا التبسّط في مختلف النظريات في ذلك ولا تعيين مواطن الوفاق أو الخلاف بينها ولا الوقوف عند بعضها دون الآخر ولا التوغل فيما بدت سمة الطرافة عليها ، إنّما يعنينا أن نضع نصب العين قضيّة العلاقة بين الدّال والمدلول في دراسة جانب في الكلام هو في ظاهره داخل في مجال الدّال خارج عن مجال المدلول . ولكن شقيّه لا يَخلُوَانِ من تعلق في الباطن ، كما يعنينا تجاوز ما ضبط من مواقف نظرية في القضيّة إلى التحليل التطبيقي فإلى البناء التجريبي لتلمّس أثر القضيّة في واقع الكلام ، ويعنينا قبل هذا وذاك خصائص مستوى من الموسيقى – سمّيناها موسيقى الحشو – في شعر شوقي ، على أنّه مصدرنا الرئيسي منه ننطلق وإليه نعود .

المظاهر الموسيقيّة العامّة :

نعالج في هذه المرحلة من البحث أهم المظاهر الموسيقيّة العامّة التي تتركّز على شقّين ، إمّا في حدّ أدنى هو الصوت المنفرد ، أو حدّ أوسع هو مجموعة الأصوات المختلفة المدى ، من صورة إلى أخرى .

موسيقى الصوت المعزول عن الاطار الدلالي الأدنى :

نهتم أولا بالصوت الذي لا يكوّن وحده دالاّ وإنما يكوّن مع أصوات أخرى – لا تهمّنا هنا – إطارا دلاليّا أدنى هو اللفظ . فنحن – مبدئيا – في مستوى بعيد كلّ البعد عن الصلة الدلالية بين الدال والمدلول . فهل تكوّن الأصوات المعزولة عن الاطار الدلالي في حالة ترديد المتماثل منها أو المتجانس أو المتقارب إطارا دلاليا جديدا يخلق بينها وبين المدلولات علاقة مّا ؟

1) المماثلة :

أ – الأصوات المعبّرة بصفة جوهريّة : الهمس :

بدت لنا الأصوات المهموسة في « الشوقيات » ، أكثر الأصوات المستخدمة معزولة ومتماثلة ومؤدّية دورا موسيقيّا دلاليا ذا بال .

ومن أحسن ما يبيّن دور المهموس من الأصوات في خلق إيقاع متميّز في شعر « الشوقيات » له التحام بالمعنى الأساسي هو موشح « تحية الترك » (1) :

23 أَ (رُوتَرُ) ، لاَ تَدُسِ السُّمَّ دَسّاً — وَمَهْلاً في التَّهَوُّسِ يا (هَوَسّاَ)
24 سَلِ اليُونانَ هلْ ثَبَتَتْ (لِرِسّا) — وهلْ حَفِظَ الطّرِيقُ إلى أثِينَا

***

39 ويوْمَ مَلُونَ إذْ صبحنَا ، وصَاحُوا — ذَكَرْنَا اللّهَ مِنْ فرح ، وناحُوا
40 ودَارَتْ بَيْنَهُمْ بالرّاحِ رَاحُ — وَدَارَتْ رَاحَةُ الايمَانِ فِينَا

(1) ج 1 ص 280 .

41 على الجبَلَيْـنِ قَدْ بِتْنَـا وَبَاتُـوا وَقُتْنَاهُمْ مَنِـيَّتَهُمْ ، وَقَاتُـوا
42 وَقَدْ مِتْنَـا ثبَـاتًـا وَاسْتَمَاتُـوا وَمَا البُسَـلَاءُ كَالْمُسْتَبْسِلِينَا

***

43 خسَفْنَا بالحصُونِ الأرْضَ خَسْفًـا تَزِيـدُ تأبِّيًـا فَنَزِيدُ قَـذْفًـا
44 بِنَـارٍ تَنْسِفُ الأجْيَالَ نَسْفًـا وَتلقَـفُ نَارَهُـمْ وَالْمُطْلِقِـينَا

فترديد السين في البيتين 23 و24 متّصل بمعنى التجسّس والمشاحنة ، وترديد الحاء في البيتين 39 و40 متّصل بالطرب إنْ فرحا أو حزنا ، وتريد التاء في البيتين 41 و42 متّصل بمعنى القوة ، وترديد الفاء في البيتين 43 و44 متّصل بالتدمير ، وكلّ هذه الأصوات مهموسة .

ومن استعمالات مثل ذلك في الأبيات المتفرقة ، استعمال الشين مرتبطا بمعنى الحركة :

مَشَيْتِ على الشَّبَـابِ شَوَاظَ نَـارٍ ودُرْتِ على المَشِيبِ رَحًى طَحونًا (1)

وصوت « الحاء » مرتبطا بمعنى النّدب في سياق رثائي :

وَذَبَحْنَ حُنْجُرَةً عَلَى أوْتَـارِهَـا تُؤْسَى الجِرَاحُ ، وتُذْبَحُ الأتْرَاحُ (2)

وصوت القاف مرتبطا بمعنى الضّيق :

وَتَجَنَّـبْ كُلَّ خُلُـقٍ لَمْ يَـرُقْ إنَّ ضيقَ الرِّزْقِ من ضيقِ الخُلُقْ (3)

فما الذي يعطي الأصوات المهموسة إذا استعملت بوفرة في السياق ، هذه الطاقة الدّلاليّة الخاصّة ؟ عندنا لتفسير ذلك سببان : طبيعة المهموس من الأصوات المتميّزة بالجهد من ناحية ، فالأحرف المهموسة مجهدة للتنفس لأننا نحتاج للنطق بها إلى قدر من هواء الرّئتين أكبر مما تتطلبه نظائرها المجهورة (4) ، فإذا كثرت في السياق ، تضاعف الجهد وانحصر فيها الاهتمام . ومن ناحية أخرى قلّة شيوع المهموس من الأصوات بالنسبة إلى المجهور ، « فقد برهن الاستقراء على أنّ نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخمس أو عشرين في المائة منه ، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكوّن من أصوات مجهورة » (5) . فإذا استعملت في السياق بكثرة تجاوزت حدّها العاديّ وتعلّقت بها دلالة خاصّة .

---

(1) ج 1 ص 266 ، 5 .
(2) ج 3 ص 51 ، 24 .
(3) ج 4 ص 38 ، 63 .
(4) ابراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 32 .
(5) ابراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص 21 .

ب – الأصوات المعبرة بصفتها الثانوية :

– التكرير :

وإذا نظرنا إلى الأصوات مفردة لاحظنا أنّ صوت الرّاء – وإن لم يكن مهموسا – فهو من أكثر الأصوات استخداما معزولا متماثلا . ولاشكّ أنّ ما في عملية اخراج هذا الصوت من الجهاز الصوتي من تكرير تقتضيه طبيعة الصوت ومميزاته اللغوية الأصلية يزيد تقوية ترديده في البيت من الشعر ، وهذه أمثلة تبين ذلك :

– سِرْ يَا (صَلِيبَ) الرِّفْقِ في سَاحِ الوَغَى وَانْشُرْ عَلَيْهَا رَحْمَةً وَحَنَانَا (1)

هذا الترديد مُتلازم في البيت مع تدرّج معنى النشاط المصوّر والمقصود بعثه في الصليب .

– فَإِنَّ السَّعَادَةَ غَيْرُ الظُّهُورِ وَغَيْرُ الثَّرَاءِ وَغَيْرُ التَّرَفْ (2)

في هذا البيت ترديد الراء كان معزّزا بالمراوحة بين الحركات :

هذا الترديد قوّى نفي تعدّد الوجوه الممكنة التي يذهب إليها الظن في معنى السّعادة ، تمهيدا لحصر معناها في نقطة معيّنة ، ولفتا للنظر إليها فيما يلي البيت .

– جَشَّمْتُمَاهَا مِنَ الأَهْوَالِ أَرْبَعَةً : الرَّعْدَ ، وَالبَرْقَ وَالإِعْصَارَ وَالظُّلَمَا (3)

تردّد الراء في العجز ثلاث مرّات ، ولكن اختلفت مرتبته من إطار دلاليّ إلى آخره فكان الرّاء أوّل الأصوات في الأول والثاني في الثاني والأخير في الأخير : الرعد / البرق / الاعصار .
1 2 3

فهذا الترديد مع هذا التدرّج الذي تصوّره مرتبة الصوت من إطار إلى آخر يساهمان بقسط وافر في خلق الجوّ المتأزم والنازع شيئا فشيئا إلى الهول الأكبر .

وقد صوّر تكرير الراء التدرّج كذلك في قوله :

قَعَدتِ منَ الأَضْغَانِ في مَقطعِ السُّرَى وَمَرُّوا رِكابًا في غُبَارِ رِكَابِ (4)

الانحراف :

ويكثر في شعر شوقي إجراء « اللام » بهذه الصورة أيضا ، ولكن مقرونا بمعنى الهدوء والفتور ، وكان ذلك كثيرا في سياقات رثائية :

(1) ج 1 ص 278 ، 1 .
(2) ج 1 ص 159 ، 6 .
(3) ج 1 ص 215 ، 18 .
(4) ج 3 ص 29 ، 4 .

– مَالَ أحبَابُهُ خَلِيلاً خَلِيلاَ وتَوَلَّى النَّدَاتِ الاَّ قَلِيلا
نَصَلُوا أمْسِ مِنْ غُبَارِ اللَّيَالِي ومَضَى وَحْدَهُ يحثُّ الرّحِيلاَ (1)
– لَمْ يزلْ ينْزِلِ الخمَائِلَ حتّى حلَّ فِي رَبْوَةٍ على سَلْسَبِيلِ
....
فهَنِيئًا لكُمْ وَنِعْمَةُ بَالٍ استرَحتُمْ مِنْ ظلِّ كلِّ ثقيلِ (2)

ولا نستبعد أن يكون ورود « اللام » بهذه الوفرة في مثل هذه السياقات متولّدا عن الرويّ الملتزم وهو اللام نفسه.

وللصّفير والتفخيم شأنهما في تعزيز موسيقى البيت ، ولكن قلّ أن يعمل فيها الصوت الصفيريّ أو المفخّم إلا مع أصوات أخرى ترد بوفرة مثله على ما سنرى . ومن القليل الذي عمل وحده الضاد في قوله :

يَكَادُ الثَّرَى مِنْ تَحْتِهِمْ يَلِجُ الثَّرَى وَيَقْضِمُ بعضُ الأرْضِ بَعْضًا وَيَقْضِبُ (3)

فالضاد وهو مفخم ، فخّم الموقف ، والبيت في وصف هزيمة الجيوش في صفوف العدوّ.

2) المجانسة والمقاربة :

ونجد في « الشوقيات » ضربا ثانيا من استغلال الطاقة الموسيقية في الأصوات المعزولة ، يتمثل في إيرادها متجانسة أو متقاربة مرتبطة بمعان أهمّها :

المقابلة :

– بين الغفلة والذّعر :

نَمْ مِلْءَ جَفْنِكَ ، فالغُدُوُّ غَوَافِلُ عَمَّا يَرُوعُكَ ، والعَشِيُّ غوَافِ (4)

وذلك بتكرار كلّ من الغين (للغفلة) والعين (للذعر) ثلاث مرّات ، وكلاهما مستعمل .

بين الخرق والسّدّ :

تَخْرِقُونَ الجُيُوشَ جَيْشًا فجيشًا مِثْلَمَا يَخْرِقُ الخَوَاءَ الغَمَامُ (5)

فالخاء والقاف والغين أصوات من الحلق مستعلية توحي بالخرق والقطع ، والجيم والشين صوتان من أدنى الحنك يوحيان بالرصّ والالتحام .

---

(1) ج 3 ص 134 ، 1 و 2 .
(2) ج 3 ص 138 ، 2 و 14 .
(3) ج 1 ص 42 ، 168 .
(4) ج 3 ص 104 ، 64 .
(5) ج 3 ص 142 ، 19 .

– بين الخوف والإقدام :

طَرقتُ حِمَاهَا بعدَمَا هبَّ أهلُهَا   أخوضُ غِمار الظنّ والنَّظَرِ الشَّزْرِ (1)

فالهاء في الصدر وما فيها من همس ورخاوة يتماشى مع الخفاء والتستر والخوف وهي معان مفهومة من مدلول الصدر تقابلها الضاد والظاء والخاء والغين وما فيها من استعلاء وإطباق متماشية مع مدلول العجز المتصل بالشجاعة والإقدام .

– بين التحرّك العمودي والتحرّك الأفقي :

قُمْ (سُليمَانُ) ، بِسَاطُ الرّيحِ قَامَا   مَلَكَ القَوْمُ مِنَ الجوّ الزِّمَامَا

حِينَ ضَاقَ البرُّ وَالبَحْرُ بِهِمْ   أسْرجُوا الرّيحَ ، وَسَاموهَا اللّجَامَا (2)

وفرة الميم في البيت الأول – مع وفرة المدّ – متناسبة مع الحركة العمودية المذكورة ووفرة الراء في البيت الثاني متناسبة مع الحركة الأفقيّة .

الحركة والنشاط :

وقد عبّر عنها بالمراوحة بين أصوات معيّنة وحركات ممدودة :

– نَازِلاتٌ فِي سَيْرِهَا صَاعِدَاتٌ   كَالْهَوَادِي يَهُزُّهُنّ الْحُدَاءُ

....

وَتُثِيرُ الخِيَامُ آسادَ هَيْجَا   ءَ تَرَاهَا آسَادَهَا الهَيْجَاءُ (3)

في الأول عبّر عن الاهتزاز وفي الثاني عن توالي الحواجز وعواصف الرياح .

وممّا عبّر فيه عن الحركة ما قام على مراوحة بين الحركات القصيرة والطويلة :

خُلِقْنَا لِلحيَاةِ وَلِلمَمَاتِ   وَمِنْ هَذَيْنِ كُلُّ الحَادِثَاتِ

....

تَجَاوَزَتِ الوَلائِدَ فَاخِرَاتٍ   إلَى فَخرِ القَبَائِلِ وَاللُّغَاتِ (4)

والحركة في البيتين نفسيّة عنيفة يعجّ بها صدر الشاعر الباكي .

التهويـل :

وهو معنى تولّد في الغالب عن وفرة الأصوات المفخّمة والمستعلية في السّياق ، ولم نجد ذلك جاريا إلا حيث كان المعنى يقتضي تفخيما وتهويلا ، كما في قوله :

خَطَبْتَ فَكُنْتَ خَطْبًا لا خَطِيبًا   أضِيفَ إلَى مَصَائِبِنَا العِظَامِ (5)

---

(1) ج 2 ص 126 ، 6 .
(2) ج 2 ص 88 ، 1 و 2 .
(3) ج 1 ص 17 ، 8 و 220 .
(4) ج 3 ص 38 ، 1 و 20 .
(5) ج 1 ص 208 ، 10 .

أو قوله :

وَإذَا أغْضِبتَ فَاغْضِبْ لِعَظِيمٍ   شرَفٌ قدْ مُسَّ ، أوْ عِرضٍ كرِيمْ (1)

تصوير المدلول على حقيقته :

وذلك باستعمال ما يسمّى بأسماء الأصوات ، مثل قوله :

لاَ رَعَاكَ التَّاريخُ يَا يَوْمَ قَمْبِيزَ ،   وَلاَ طَنْطَنَتْ بِكَ الأنْبَاءُ (2)

أو قوله :

القَابِضِينَ على الصَّلِيلِ كجدّهِمْ وعلى الصَّرِيرْ (3)

و« الصليل » و« الصّرير » يعبّران صوتا ولغة عن مفهوم التصويت . ونرجّح أن يكون اللفظان مزدوجين (4) .

والمجانسة والمقاربة ، كالمماثلة ، وكجملة المظاهر الموسيقيّة لا تتّصل حتما بالمدلول ، وفي « الشوقيات » أمثلة كثيرة ترد فيها أصوات معزولة مردّدة في مظاهر متعدّدة ، ولا نرى لها دورا خاصّا سوى أنّها تجلب النظر إلى سياقها عن طريق إيقاعها . إلى جانب أمثلة عديدة أخرى ذات ترديد ليس فيها إلاّ ثقل ، يصل إلى حدّ التعمية ، كالذي في قوله :

وَأشْمَطُ سَوَّاسِ الفوارسِ أشْيَبُ   يَسِيرُ به في الشّعب أشمَطُ أشيبُ (5)

فخصائص موسيقى الصوت المعزول في «الشيوقات» تسمح لنا بأن نقول : إنّ الصوت المعزول ، وإن انقطعت صلته بالدلالة بمقتضى عزله عن الاطار الدلالي الأدنى ، فإنه بحكم انعقاد صلة له جديدة بأصوات معزولة مثله ، يكتسب صلة بالمدلول إثر ربط هذه الأصوات بعضها ببعض ، وربط المعاني بعضها ببعض ، فيصبح ذا طاقة دلالية في البيت . وبعبارة أخرى نقول : رغم ايماننا الراسخ باعتباطية العلاقة بين الدالّ والمدلول عامّة ، فإنّنا نؤمن بعلاقة حقيقيّة بين بعض مظاهر الدوالّ معزولة — على مثل ما بيّنا — وإطار الدلالة (6) .

هذه النتيجة التي بادرنا بها هاهنا ستؤكدها الفصول التالية وتبين مدى صلاحيتها لفهم قضية علاقة الدال بالمدلول .

---

(1) ج 4 ص 38 ، 67 .
(2) ج 1 ص 17 ، 83 .
(3) ج 1 ص 119 ، 65 .
(4) doublets .
(5) ج 1 ص 42 ، 131 .
(6) الى نفس النتيجة انتهى جان كوهين في دراسة الشعر الفرنسي انظر « بنية اللغة الشعرية » ، ص 78 — 79 وص 224 .

وليست دراسة موسيقى الصوت المعزول على حدة ، الا مرحلة من مراحل دراسة موسيقى الحشو . فقد يكون بين الاطارات الدلالية التي تحتضن الأصوات المعزولة ذات الطاقة الدلالية الخاصة صلات صوتية كالجناس مثلا ، واذاك يترتب عنها ما يترتب عن الجناس من أثر بمقتضى ما سيُبيّن .

موسيقى الأصوات المحصورة في الاطار الدلالي الأدني (= اللفظ) :

ندرس في هذه المرحلة مظاهر الموسيقى المتولدة عن الجمع بين لفظين مشتركين في كلّ الأصوات أو بعضها أو بين أكثر من لفظين . فهنا نخطو خطوة جديدة في دراسة الأصوات تتمثل في الوقوف عند الخصائص الموسيقيّة في استعمال مجموعتين من الأصوات مؤتلفتين أو أكثر من مجموعتين . ونرى ذلك قابلا للدرس على مستويين :

1) استصحاب (1) أصول الدالّ وأصول المدلول :

أ ــ الترديد (2) :

ونقصد به إعادة اللفظ بعينه ولكن بفارق دلاليّ جزئي في استعماله ثانيا ليس موجودا في استعماله أولا . هذا الفارق الدلالي بين استعماله في الحالتين ناتج عن الاستعمال الشخصي الخاص بالسياق الذي زرعه فيه الشاعر وليس وليد الاستعمال اللغوي المشترك . معنى ذلك أنّنا نجمع تحت عنوان « الترديد » حالات استصحاب اللفظ التي حظيت بالتوفيق في جملتها من حيث أنها نعبت دورا موسيقيا ودلاليا مّا ، لا بنصيب تكراره وحده وإنما بهذا ، وبها زاد الثاني على الأول من الدلالة ، فلم تكن من باب التكرار المجرّد ، اللهم إلاّ حالات منه لم نجد لها دورا دلاليا خاصا ، ولا هي مع ذلك داخلة في باب التكرار وإنما اقتضتها الضرورة اللغوية ، وسنشير إليها في محلّها .

وتأثير الألفاظ المردّدة في الايقاع الموسيقي ، بعد مقادير منتظمة ، هو أكبر ممّا لو كانت مقاديرها غير منتظمة . وعلى الصورة الأولى وردت أغلب مظاهر الترديد في « الشوقيات » ، وأفادت :

ــ التقارب ويكون عادة :

بين الحقيقة والمجاز كما في قوله :

وَتَعَطَّلَتْ لُغَةُ الكَلاَمِ وَخَاطَبَتْ عينيَّ في لُغَةِ الهوَى عَيْنَاكِ (3)

فاللغة الأولى حقيقة والثانية مجاز ، أو في قوله :

جَاءَهَا الحقُّ ، ومِنْ عَادَاتِهَا تُؤْثِرُ الحقَّ سَبِيلاً وَاتِّجَاهَا (4)

(1) نعني بالاستصحاب تكرير الاستعمال في السياق الواحد .
(2) ابن رشيق ، العمدة ج 1 ص 333 ــ 335 .
ويسميه العسكري « مجاورة » ، الصناعتين ، ج 2 ص 413 .
(3) ج 2 ص 178 ، 20 .
(4) ج 3 ص 174 ، 10 .

حيث كان استعمال لفظ « الحق » في الصدر لمعنى الموت مجازا .

وكذلك في قوله :

إلى البَيْتِ الحَرَامِ بِكَ اتَّجَهْنَا　　　وَمِصْرُ – وَحَقِّهَا – البيتُ الحرَامُ (1)

و« البيت الحرام » في العجز ، شبّه مصر .

– التقابل ، وقد حصل بين مفاهيم عديدة أخرى منها :

التقابل بين الواقع والمتوهم :

سَألْتُ القَلْبَ عَنْ تِلْكَ اللَّيَالِي　　　أكُنَّ لَيَالِيًا أمْ كُنَّ سَاعَا (2)؟

بين الخاصّ والعامّ :

وَلاَ حُمِّلَتْ نَفْسٌ هَوًى لِبِلادِهَا　　　كنفسيَ ، في فعلي و في نفثاتي (3)

– التأكيد والتجريد :

وللتأكيد كثيرا ما يرد اللفظان المردّدان متتاليين :

وَهَذَا المُنِيرُ القَرِيبُ القَرِيب　　　وَهَذَا المُنِيرُ البَعِيدُ البَعِيد

وَهَذَا المُنِيرُ الَّذِي لَنْ يُرَى　　　وَهَذَا المُنِيرُ وَكُلٌّ شَهِيدْ (4)

***

هُمَا هُمَا، تَعْرِفُ العَلْيَاءُ قَدْرَهُمَا　　　كِلاَهُمَا كَلِفٌ بالمجْدِ يَقْظَانُ (5)

ونستعمل لفظ « التجريد » مقابلا لمصطلح التأكيد ، أي في معنى النسخ ، ومثاله:

لاَ الصَّعْبُ عِنْدَهُمُ بِالصَّعْبِ مَرْكَبُهُ　　　وَلا المُحَالُ بِمُسْتَعْصٍ على الطلبِ (6)

– المبالغة :

وَمَسَّتِ الدَّارُ أزْكَى طِيبِهَا وَأتَتْ　　　بابَ الرَّسولِ ،فمسَّتْ أشرَفَ العَتَبِ (7)

ترديد الفعل في هذا الشاهد معبّر عن الرغبة في الالحاح ودالّ على المبالغة في قيمة المباشرة الناتجة عن « المسّ » هذه المبالغة تمثل الوصول إلى المثل الأعلى بعد تخطّي كلّ العقبات :

قَدْ تَوَارَتْ فِي الثَّرَى ، حَتَّى إذَا　　　قَدُمَ العَهْدُ تَوَارَتْ في السِّنِينْ (8)

---

(1) ج 4 ص 71 ، 17 .
(2) ج 1 ص 154 ، 7 .
(3) ج 1 ص 98 ، 24 .
(4) ج 2 ص 30 ، 7 و 8 .
(5) ج 4 ص 206 ، 212 .
(6) ج 1 ص 59 ، 71 .
(7) ج 1 ص 59 ، 81 .
(8) ج 1 ص 253 ، 3 .

فإذا تأمّلنا هذه المعاني التي نبّه الترديد عليها وجدنا معنيين إثنين متقابلين عامّين يستقطبانها هما معنيا التكثيف والتخفيف ، فإلى التكثيف نرجع التقارب والتأكيد والمبالغة ، وإلى التخفيف نرجع التقابل والتجريد .

هكذا يتضح أن الترديد مظهر من مظاهر تفجير الجديد من الطاقات الدلالية ، على عكس ما قد يوحي به في الظاهر . يكفي أن ينظر الدارس في قول شوقي :

لَحْظَهَـا لَحْظَهَـا ، رُوَيْـدًا ، رُوَيْدًا　　　كَـمْ إلى كَـمْ تَكِيدُ للرُّوحِ كَيْدًا ؟ (1)

حتى يلاحظ أنّ تضييق مجال المادّة الصوتية (يلخص كامل البيت الكلام التالي : لحظها رويدا كم تكيد ؟) ينجرّ عنه توسيع في مجال الدّلالة المعنوية ، إذ الحاصل هو : تنبيه المخاطب مع تحذيره من التّسرّع (لحظّها لحظّها) والاغراء بالتهدّي (رويدًا رويدًا) ، والتعبير عن الضجر (كم إلى كم) ممّا بلغ مبلغا عظيما في الضّرر (تكيد ... كيْـدًا) .

ب — التكـرار :

في هذا القسم ندرس حالات التكرار التي تمثلت في استعمال اللفظ مرّتين ، في نفس المعنى اللغوي ، لا يتميّز استعمال الثاني عن الأول بمعنى خاص ، سوى ما قد يتولّد عن مجرد التكرار .

وللتكرار قسمان : ما تكررت فيه المادة والصيغة الأولى على حالها ، وما تكررت فيه المادة واستخدمت فيه صيغة أخرى دون الصيغة الأولى . ولم نلمس إيقاعا موسيقيًا كبيرا إلاّ في النوع الأول أي فيما تكرّرت فيه المادّة والصيغة الأولى على حالها ، وعلى هذا النوع سنركّز البحث ، ونهمل النوع الثاني لأنه في رأينا تصرّف في اللفظ ليس إلاّ .

وعمليّة التكرار هي أكثر من عملية جمع ، هي عملية ضرب فإن لم تكن كذلك ، فهي وليدة ضرورة لغوية أو مدلولية أو توازن صوتي أو هي تجري لملء البيت والبلوغ به إلى منتهاه .

— الضرب :

الضرب عن طريق التكثيف : ويكون في مستويين عادة حسبما تبيّنا في شعر « الشوقيات » ، مستوى العدد ، وهو مادّي ، ومستوى الوظيفة ، وهو معنوي .

في مستوى العدد مثل :

— أَرَاعَكَ مَقْتَـلٌ مِـنْ مِصْرَ بَـاقٍ　　　فَقُمْتَ تَزِيدُ سَهْمًا فِي السِّهَامِ ؟ (2)

— تَمُـرُّ مِـنَ الْمَعَاقِـلِ وَالْجِبَالِ　　　بِعَالٍ فَوْقَ عَالٍ ، خَلْفَ عَالٍ (3)

(1) ج 2 ص 118 ، 1 .
(2) ج 1 ص 208 ، 21 .
(3) ج 2 ص 40 ، 11 .

وفي مستوى الوظيفة ، مثل :

يَسْأَلُ النَّاسُ عندهَا النَّاسَ هَـلْ في النــــــــاسِ ذُو المُقْلَةِ التِي لا تَنَامُ ؟ (1)

حيث استعمل لفظ « الناس » فاعلا ثم مفعولا ثم مجرورا .

الضرب عن طريق التسلسل : وأمثلته كثيرة ، منها :

– وَاسْتَقِيمُــوا يَفْتَــحِ اللَّـــــهُ لَكُــمْ بَابًـا فَبَابَـا (2)

– وَنَجِيــبٌ مُهَــذَّب مِنْ نَجِيب هَذَّبَتْهُ تَجَارِبُ الأحْــوَالِ (3)

– نَكَــدٌ خَالِـدٌ ، وَبُؤْسٌ مُقِيمٌ وَشَقَــاءٌ يَجِـدُّ مِنْهُ شَقَــاءُ (4)

– التكرار تقتضيه الضرورة اللغوية :

والمقصود بالضرورة اللغوية أنّ تركيب الجملة في البيت قد يتطلّب تكرار لفظ سبق ذكره في نفس البيت ، بدون هذا التكرار تختلّ بنيته أو يعمّى مدلوله . وأهمّ حالات التكرار الداخل في هذا المضمار ، هي :

الاستئناف : ويتمثل في تعلّق حديث سابق وحديث لاحق في نفس البيت بنفس اللفظ في صور لا تسمح بالاستغناء عن تكراره بضمير أو غيره . والتكرار في مقام الاستئناف كثيرجدا ومتنوّع :

في مقام الاستئناف العام :

وَتَعَلَّلَتْ بِالشَّرْعِ قُلْتُ كَذِبْتِـهِ مَا كَانَ شَرْعُ اللّـهِ بِالجَـزَّارِ (5)

في مقام الاستئناف لضرب الحكمة :

قُمْ لِلْمُعَلِّم وَفِّـهِ التَّبْجِيلاَ كَادَ المُعَلِّمُ أنْ يَكُونَ رَسُولاَ (6)

في مقام العطف :

إنْ قُلِ البَرَّ ، فَالبِلاَدُ نُضَارُ أوْ قُلِ البَحْرَ ، فَالرِّيَاحُ رُخَاءُ (7)

في مقام الحال :

وَالجَوَارِي فِي البَحْرِ يُظْهِرْنَ عِزَّ المُـــلْكِ ، وَالبَحْرُ صَوْلَةٌ وَثَرَاءُ (8)

(1) ج 1 ص 239 ، 10 .
(2) ج 1 ص 90 ، 25 .
(3) ج 1 ص 188 ، 11 .
(4) ج 1 ص 17 ، 86 .
(5) ج 1 ص 129 ، 23 .
(6) ج 1 ص 180 ، 1 .
(7) ج 1 ص 17 ، 146 .
(8) ج 1 ص 17 ، 111 .

– التكرار يقتضيه رفع الالتباس :

هَـذَا هِلاَلُكُـمُ تَكَفَّـلَ بِالْهُـدَى   هلْ تَعْلَـمُونَ مَـعَ الهِلاَلِ ضَلاَلا ؟(1)

فلو استغني عن التكرار باستعمال الضمير مثلا (معه بدل مع الهلال) لما علمنا أ يعود الضمير على الهدى أم على الهلال المذكور أو لا ؟

– التكرار لمجرّد جمال الصوت :

وقد ينحصر دور تكرار اللفظ في خلق توازن في البيت وانسجام بين الصدر والعجز وقد لاحظنا أن ذلك أغلب ما يكون في شعر شوقي باستعمال اللفظ الأول في الصدر والثاني في العجز :

أنْظُـرْ إلَى أدَبِ الرَّئِـيسِ وَلُطْفِــهِ   تَجِـدِ الرَّئِـيسَ مُهَـذَّبًـا وَنَبِـيلاَ (2)

– التكرار لمجرّد ملء البيت :

وقد يكون التكرار مظهرا من مظاهر ملء البيت وحشوه لغاية الوصول بالبيت إلى منتهاه ، وكثيرا ما يفضي ذلك إلى تعقيد والتباس ، كما في قوله :

شُكْـرُ الْمَمَالِكِ لِلسَّخِـيِّ بِرُوحِـهِ   لاَ لِلسَّخِـيِّ بِقِـيلِـهِ أوْ قَالِـهِ (3)

*
* *

فأبرز مظاهر استصحاب أصول الدالّ وأصول المدلول تتمثل في الترديد والتكرار . وإذا تبيّن أنّ الرديد في شعر « الشوقيات » يساهم في توسيع المدلول تكثيفا أو تخفيفا أي مدى وعمقا ، فإن دور التكرار هو دور عمليّة الضرب ، وفيما عدا ذلك فإنّ دوره ينحصر في لفت النظر إلى المدلول عن طريق الايقاع الصوتي نفسه أو تخليصه ممّا يلبس معناه وقد يرد التكرار استجابة لمقتضيات اللغة أو التركيب أو الايقاع كما قد يكون عنصر حشو متسببا في التعقيد .

2 – استصحاب الدّالّ دون المدلول : الجناس (4)

توسّع العرب كثيرا في دراسة الجناس وهو من أقدم الأساليب التي حظيت بفائق العناية عندهم . وقد خصّه ابن المعتزّ في كتابه « البديع » (5) بأمثلة كثيرة . إلاّ أنّ اختلافات كثيرة قامت بينهم في شأنه منذ القديم ولم تتبلور إلاّ بعمل الزمان ، لا بعمل المجتهدين . وهذه المشاكل أهمّها قضيّة الدالّ ، إذن قضيّة المصطلح ثم قضية المدلول ، أي حدّ الجناس ، ومنها قضيّة الأنواع التي تندرج في صلبه .

---

(1) ج 1 ص 185 ، 28 .
(2) ج 1 ص 173 ، 7 .
(3) ج 1 ص 169 ، 40 .
(4) الصفحات الاربع التي خصصها بودولاموت لدراسة الجناس في شعر شوقي – فضلا عز سطحيتها – لا تصور واقع هذا الاسلوب في شعر الرجل ج 2 ص 464 – 467 .
(5) ابن المعتز « البديع » ص 25 وقدامة بن جعفر « نقد الشعر » من ص 185 ، والعسكري ، الصناعتين ج 2 من ص 321 ، والسكاكي « مفتاح العلوم » من ص 202 .

وأمام هذه الخلافات وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار ما غلب عند العرب بمقتضى الزمان في هذه القضية وأمام عمل تطبيقي مثل هذا لا يسمح بالتّوسّع في النّظريّات ، لا يسعنا إلاّ الاختيار ، إختيار ما غلب من الآراء عند العرب فيه واطرد في العمل به .

فإننا سنأخذ الجناس هنا في معنى استعمال لفظين يرجعان إلى مادّتين مختلفتين (1) أو مادة واحدة تمحّضت مع كلّ دالّ من الاثنين إلى التعبير عن معنى خاصّ ، متقاربتين أو متّحدتين في الأصوات ومختلفتين في المعنى . فنحن ننوي الوقوف عند الاطارين الدلاليين الأدنيين اللذين يكون فيهما الدالان متماثلين أو متقاربين والمدلولان مختلفين .

ونقسّم دراستنا إلى 3 اتجاهات :

أ — درجات الموسيقى في استخدام الجناس :

نلاحظ أنّ الجناس لم يكن له نفس الدور الموسيقي في كلّ حالة ، ونرى أن مواطن تنزيل طرفيه مختلفة وهي التي تزيد حظه من الموسيقى أو تنقص منه . وهذا تصنيفها حسب الأقوى فالأضعف ، على ما تبينّا في « الشوقيات » :

درجة 1 : الجناس بمراعاة التصدير :

التصدير مظهر من مظاهر موسيقى الحشو في الشعر ويتمثّل في إيراد اللفظ المتخيّر خاتمة للبيت وإطارا لعناصر قافيته ، مرّة أولى في صلب البيت ، قبل استعماله مرّة ثانية في آخره ، وسندرس أنواع التصدير بعد هذا في محلّها ، لكننا نقف هنا عند مظهر لعلّه أبرز مظاهرها من حيث إنه أكثر موسيقية ، هو التصدير باعتماد الجناس .

فنلاحظ أنّ كثيرا من حالات الجناس المستخدمة في « الشوقيات » هي من هذا النوع بحيث ورد اللفظ المجانس الثاني منها مقطعا أي آخر لفظ في البيت ، ممّا يوضّح أنّ الجناس مستغلّ بنسبة كبيرة في التركيب الموسيقي في شعر شوقي .

ونرتّب أشكال التصدير بالجناس 4 مراتب ، معتمدين مختلف منازل اللفظ المجانس الأول لأن منزلة الثاني قارة :

— ما كان اللفظ المجانس الأوّل منه يختم الصدر :

وصورته : .... (......) .... (......)

(1) يقسم العرب الجناس الى اقسام عديدة منها التقسيم الدلولي ، فيرون الجناس نوعين مارجع لفظاه الى مادتين مختلفتين اي ما لم يقم على اشتقاق ، وما رجع لفظاه الى مادة واحدة في الاصل اللغوي أي ما قام على اشتقاق ، ولا نرى فائدة خاصة في الالتزام بهذا التقسيم باعتبار ان الراي السائد في الجناس ، والذي أخذ نابه ، ينطلق في درس الجناس من الاختلاف في الدلالة بين اللفظين . فاذا كان اختلاف الدلالة ناتجا عن الاستعمال الخاص بالشاعر لا عن الاصل اللغوي فهو عندنا أدخل في باب الترديد ، وقد درسناه . اما اذا كان اختلاف الدلالة ناتجا عما محض الاستعمال كلا من اللفظين الى التعبير عنه من معنى خاص فهو يدخل عندنا في هذا الدرس . واما اذا دل اللفظان على نفس المعنى اللغوي الاصلي ، فبابهما باب التكرار ان اشتركا في الصيغة ، او باب مجرد التصرف في اللفظ ان لم يشتركا .

وهذا كثيرا ما يكون في طوالع القصائد ، ولا غرابة في ذلك لأنّ الشاعر ملتزم في أغلب شعره باحترام التصريع من ذلك :

– قُمْ حَيِّ هَـذِي النَّيِّـرَاتِ   حَيِّ الْحِسَانَ الْخَيِّرَاتِ (1)
– قِفْ تَاجِ أَهْرَامَ الْجَلاَلِ وَنَـادِ   هَلْ مِنْ بُنَاتِكَ مَجْلِسٌ أَوْ نَادِ ؟(2)

وفي غير الطالع :

– يَا لَيْتَ شِعْرِي فِي البُرُوجِ حَمَائِمٌ   أَمْ فِي البُرُوجِ مَنِيَّةٌ وَحِمَامُ ؟ (3)
– وَتُحِسُّ ثَمَّ العِلْمَ عِنْدَ عُبَابِهِ   تَحْتَ الثَّرَى وَالفَنَّ عِنْدَ عُجَابِهِ (4)

– ما كان اللفظ المجانس الأول منه في أوّل الصدر :

وصورته : (.........) .... (.................)

وهذا الشكل أقلّ استخداما من السّابق ، ومنه :

الْخَيْلُ تَأْبَى غَيْرَ (أَحْمَدَ) حَامِيًا   وَبِهَا إِذَا ذُكِرَ اسْمُهُ خُيَلاَءُ (5)

– ما كان اللفظ المجانس الأول منه في أوّل العجز :

وصورته : .... (.........) .... (.................)

وهذا أكثر تواترا من الشكلين السابقين . ولكنه أقلّ حظّا في الموسيقى ، ومنه :

أَنَا الَّتِي كُنْتُ سَرِيرًا لِمَنْ   سَادَ (كَإِدْوَرْدَ) زَمَانًا وَشَادْ (6)

– ما كان اللفظ المجانس الأول منه في غير منزلة معيّنة :

وهذا الشكل أكثر تواترا من كلّ الأشكال السّابقة ولكنه أقلّها حظا في توليد الموسيقى :

لا تَجْزِهِمْ عنك حِلْمًا،وَاجْزِهِمْ عَنَتًا   في الحلم ما يَسِمُ الأفعالَ أَوْ يَصِمُ (7)

درجة 2 : الجناس بمراعاة مقادير معيّنة :

في هذا القسم ندرس الجناس الذي لم يبن على تصدير ، ولكن دخل في استخدامه عنصر موسيقى آخر مميّز هو مراعاة مقادير معيّنة بين اللفظ المجانس الأول منه واللفظ الثاني . وهذه درجة من الجناس أقلّ تواترا من الدرجة الأولى جملة ، ونرى فيها 4 أشكال أيضا هي :

---

(1) ج 1 ص 102 ، 1 .
(2) ج 1 ص 113 ، 1 .
(3) ج 1 ص 244 ، 6 .
(4) ج 1 ص 84 ، 41 .
(5) ج 1 ص 34 ، 93 .
(6) ج 1 ص 116 ، 11 .
(7) ج 1 ص 211 ، 34 .

— ما ورد اللفظ المجانس الأول منه في أول الصدر والثاني في أول العجز :

وصورته : (..........) .... (..........) ....

وَلَفَفْتُهُ فِي سَوْسَنٍ وَحَفَفْتُهُ بِقَرَنْفُلِ (1)

— وما كان اللفظ الأول منه في حشو الصدر والثاني في حشو العجز :

وصورته : .... (...........) .... (................) ....

وَيَفُلُّ مِنْ هَوْجِ الرِّيَاحِ عَزَائِمًا وَيَدُكُّ مِنْ مَوْجِ البِحَارِ جِبَالاً (2)

— وما كان الأول في أول الصدر والثاني في آخره :

وصورته : (..........) .... (...........) ....

ظِبَاؤُهُ المُنْكَسِرَاتُ الظُّبَا يَغْلِبْنَ ذَا اللُّبِّ عَلَى لُبِّهِ (3)

— وما لم يخضع لشكل معيّن ، إلاّ أنّه مبنيّ على مقادير معيّنة على كلّ حال :

نَجِيَّ أَبِي الهَوْلِ آنَ الأَوَانُ وَدَانَ الزَّمَانُ ، وَلاَنَ القَدَرْ (4)

درجة 3 : بقيّة أنواع المنازل :

ونعني ببقية أنواع المنازل ما ورد مرسلا غير مقيّد بتصدير ولا بمقادير معيّنة ، وهذا حظّه من الموسيقى محصور فيما يتولّد عن أصوات دَالَيْهِ أمّا حظّه من التواتر فكبير جدّا في « الشوقيات » .

فقد يرد فيه اللفظان متّصلين أو منفصلين بلفظ دخيل أو أكثر ، وقد يرد محصورا بلفظيه في شطر من البيت دون الآخر ، كما يرد موزّعا على الشطرين .

***

يبيّن هذا أنه كثير ما تطرأ درجة ثانية من الموسيقى على العنصرين المجانسين ، تثري وقعهما الصوتي وتقوّي دورهما الدّلالي ، وهذا تصرّف أوّل يبيّن إلى أيّ حدّ استغلّ شوقي هذه الظاهرة وعزّز بها شعره

ب — المماثلة والمضارعة :

من الجناس ما يرد أحد شقيه مقسوما على لفظين مختلفين متتاليين . ولا نكاد نظفر بجناس من هذا النوع في « الشوقيات » (5) ، فالمجانسة عند شوقي ينحصر كل من عنصريها في الاطار الدلالي الأدنى عادة .

أما إذا نظرنا إلى المجانسة باعتماد مدى التزام شوقي استصحاب الأصوات فيها ، أي بالنظر إلى ما ورد من الجناس بلفظين متماثلين ، يشتركان في نوع الحروف وترتيبها وعددها وأنواع حركاتها ، وما ورد منه

(1) ج 1 ص 176 ، 16 .
(2) ج 1 ص 185 ، 21 .
(3) ج 1 ص 72 ، 3 .
(4) ج 1 ص 132 ، 74 .
(5) انظر مثالا من ذلك ج 4 ص 206 ، 6 .

بلفظين متقاربين أو متجانسين أو مضارعين بصفة عامّة ، أي لا يشتركان في جميع هذه العناصر الأربعة المذكورة ، لاحظنا عنده نزعة واضحة إلى استعمال الجناس الناقص وهو ما قام على مضارعة ، أكثر من التام وهو ما قام على مماثلة .

فنسبة الجناس التام من الناقص في « الشوقيات » ضئيلة جدا (1) . ونفسّر هذه النسبة المحدودة بحرص الشاعر على استخدام الامكانيات الموسيقية بقدرما تساعد على إدراك المدلول وتقربه إلى الأفهام ، والدليل على ذلك أنّ كثيرا من حالات استعماله الجناس تامّا أفضت إلى التباس في المعنى :

فَإِنْ تَسْأَلُوا : مَا مَكَانُ الْفُنُونِ ؟ ‏ ‏ ‏ ‏ فَكَمْ شَرَفٍ فَوْقَ هَذَا الشَّرَفْ (2)

فسّر الناشر في هذا البيت « شرف 1 » ، بالعلوّ والمجد ، وفسّر « شرف 2 » بمعنى الموضع العالي ، وأوله في السّياق بالمسرح :

— غَالٍ فِي قِيمَةِ ابْنِ بُطْرُسَ غَالِي ‏ ‏ ‏ ‏ عَلِمَ اللَّهُ لَيْسَ فِي الحَقِّ غَالِي (3)

فسّر الناشر « غال 1 » بمعنى بالغ ، وتردّد في مدلول « غالي 2 و3 » فقال امّا أن يراد بها الأمر ، أو يراد بها اسم والد المكرم المرحوم بطرس باشا غالي .

ج — وظائف الجناس :

كثيرا ما يمرّ الدارس العجل سريعا على مظاهر الجناس في شعر العرب ، ذاهبا في ظنه أنّها تقف عند حدّ الجرس الموسيقيّ ، والغريب أنّ هذا الموقف ما زال يقفه كثير من الناظرين في الشعر .

وقد مكّننا درس الجناس في « الشوقيات » من أن نقرّر أنّ دور الجناس قلّما يكون شكليّا ، لا صلة له بالمدلولات ، وأنّه في أغلب الأحيان جاء منبّها على ذات المدلول أو على صفاته .

— الوظائف الثانوية :

إحداث موسيقى مميّزة :

إنّ حالات الجناس التي لم تؤل إلى فائدة مدلولية ذات بال في « الشوقيات » قليلة نسبيّا ، فقلّ من مظاهره ما كان قاصرا عن التعدّي إلى المدلول بوجه من الوجوه ، فانحصر دوره في تجميل البيت ، وأحيانا في لفت نظر الدارس إلى اللفظ المجانس لكونه هامّا . من ذلك :

— ضَرَبْتَ عَلَى آمَالِهَا وَمَآلِهَا ‏ ‏ ‏ ‏ وَأَنْتَ على استِقلالِهَا اليَوْمَ تَضْرِبُ (4)

— اخْتِلافُ النَّهَارِ وَاللَّيْلِ يُنْسِي ‏ ‏ ‏ ‏ اذْكُرَا لِي الصِّبَا ، وَأَيَّامَ أُنْسِي (5)

---

(1) أنطوان بودولاموت في الصفحات الاربع التي درس فيها الجناس في شعر شوقي أعطى الجناس التام من عنايته أكثر مما يستحق .
(2) ج 1 ص 159 ، 16 .
(3) ج 1 ص 188 ، 1 .
(4) ج 1 ص 42 ، 242 .
(5) ج 2 ص 44 ، 1 .

لفت النظر إلى أسلوب آخر :

وقد يؤدى الجناس دورا خاصّا يتمثل في لفت نظر الدارس إلى ظاهره أسلوبية خاصّة خفيّة . هذه الظاهرة هي عادة التورية ، فمنها :

فقالَت : أطلَتَ الهمَّ ، للخلْقِ ملْجَـأ   أبَرُّ بهمْ منْ كُلِّ بَـرٍّ وَأحْدَبُ (1)

لا صلة بين « أبرّ » و« برّ » في هذا البيت من حيث الدلالة : الا أنّ الجناس بينهما لفت الانتباه إلى أنّ معنى برّ المقصود هو البارّ ، لاما يمكن أن يتوهّم فلفظ « أبرّ » قام بدور القرينة .

عَلِمَ الزّمانُ مكَانَ (شُكرِي) وَانْتَهَى   شُكْرُ الزَّمَـانِ إلَيْـهِ وَالإعْظَـامُ (2)

اعتبر الناشر « شكري » اسم علم ، هو بطل أدرنه ، ولكن توجد امكانية أخرى في التقدير : شكري : مصْدر مضاف مع ضمير متّصل مضاف إليه .

فالجناس هنا – مهما كانت الحال – ينبّه على امكانيّة اعتبار المدلوليْن في البيت مقصوديْن معا .

التّعبير عن التقارب :

لكنّ الجناس قد يرد لمعنى خاصّ هو التقارب بين مدلولي المتجانسين اعتمادا على تناسبهما والمتجانسان في هذه الحالة ينزعان ، امّا إلى الترادف الحقيقيّ أو الترادف الازدواجي ، أي المبني على ازدواجهما في الأصل .

– الترادف الحقيقي :

وَأطَاعَـتْـهُ فِـي الالَـهِ شيُـُوخٌ   خُشَّعٌ ، خُضَّعٌ ، لَـهُ ضُعَفَـاءُ (3)

فالبيّن أنّ المتجانسين هاهنا ينزعان إلى الترادف رغم اختلاف أصل كلّ منهما .

– الترادف الازدواجي :

– حَشِيشَيْـنِ مِـنْ فوْقِ الجبَالِ وَتَحْتَهَا   كما انهارَ طوْدٌ ،أوْ كمـا انهالَ مِذْنبُ (4)

– أوْ شَـدَّ أصْـلَ عِـقْـدِهِ   أوْ سَـدَّهُ ، أوْ قَـوَّرَهْ (5)

– وَأنْتَ مُعِيـنُ العَاشِقِينَ على الهَـوَى   تَئِنُّ فَتُصْغِـي ،أوْ تَحِنُّ فَتَسْمَـعُ (6)

فالذي يَغلبُ على ظَنّنَا أنّ هذه الأزواج إنما هي من قبيل المزدوج الذي أصله واحد .

---

(1) ج 1 ص 42 ، 73 .
(2) ج 1 ص 230 ، 90 .
(3) ج 1 ص 17 ، 175 .
(4) ج 1 ص 42 ، 113 .
(5) ج 1 ص 145 ، 54 .
(6) ج 2 ص 129 ، 2 .

فالأمثلة الداخلة في هذا المعنى مفرداتها في الجملة تنزع إلى الترادف ومعانيها إلى التناسب بقدر تناسب أصواتها بل منها ما نعتقد أن أصل الزوجيْن فيها واحد كما بينّا .

— الوظيفة الرئيسية : التعبير عن التقابل .

نعتبر أنّ التقابل هو المعنى الرئيسي الذي يرد الجناس معبّرا عنه في « الشوقيات » . إلاّ أنّ التقابل فيما نرى لم يؤل إلى نفس النتيجة مع كلّ مثال من الجناس . فكلّ تقابل في الحقيقة لا يفضي حتما إلى تضادّ كما قد يغلب على الظن ، بل قد يفضي إلى تكامل .

والتكامل أو التضادّ ، المنتهي إليهما الجناس ، قد يكونان تامّين ، كما قد يكونان جزئيين ، بحسب رؤية الشاعر — إلاّ أنّنا لم نر فائدة في دراسة ما هو تام على حدة ، وما هو جزئي على حدة بقدر ما رأينا الفائدة كلّ الفائدة في تصنيف الأمثلة ، إلى متكامل ومتضادّ .

التكامل :

أما التكامل فأساسه التناسب بين المتجانسين . وأمكن تصنيف مظاهره في شعر شوقي في مستويات ثلاثة :

بين المعنوي والمادّي :

وَإذَا قَـــدَّرُوا الْكَـوَاكِـبَ أرْبَـــا بَـــا ، فَمِنْكَ السنَا وَمِنْكَ السَّنَاءُ (1)

فلفظ « السنا » بدلالته على معنى الرفعة ، يدلّ على السموّ المعنوي ، بينما لفظ « السّناء » ، يرتبط — بدلالته على الضوء والنور — ، بالسموّ المادي ، فبين المتجانسين تناسب من حيث دلالة كلّ منهما على السموّ ، وتقابل من حيث أنّ كلاّ منهما يشير إلى نقيض ما يشير إليه الآخر ، ومن ثمّ نتج تكاملهما .

والملاحظ أنّ الشاعر استخدم هذين اللفظين متجانسين في كثير من أشعاره (2) .

أنَـا الّتِـي كُنْـتَ سَرِيـرًا لِمَنْ سَادَ (كَإدْوَرْدَ) زَمَانًـا وَ شَـادْ(3)

ففي « ساد » بناء معنوي وفي « شاد » بناء مادّي .

أم القِرَى— إنْ لم تَكُنْ أم القُـرَى — وَمَثَابَـةُ الأعْيَـانِ وَالأفْـرَادِ (4)

ففي أمُّ القِرَى دلالة على المنزلة المعنوية ، وفي أمّ القُرى « دلالة على المنزلة الماديّة » .

بين العناصر المكوّنة لنظام معيّن :

وَلَكَ المُنْشَـآتُ فِـي كُـلّ بَحْـرٍ وَلَكَ البَرُّ أرْضُـهُ وَالسَّمَـاءُ (5)

---

(1) ج 1 ص 17 ، 138 .
(2) انظر مثلا ج 1 ص 17 ، 211 وج 1 ص 190 ، 49 .
(3) ج 1 ص 116 ، 11 .
(4) ج 1 ص 113 ، 17 .
(5) ج 1 ص 17 ، 80 .

فالبرّ يابس والبحر رطب ، فالتكامل هنا في نظام الأرض :

غَرِقَتْ حَيْثُ لاَ يُصَاحُ بِطَافٍ   أوْ غَرِيقٍ ، وَلاَ يُصَاخُ لِحِسّ (1)

فلفظ « يُصاحُ » مرتبط بعملية التّصويت ، ولفظ « يُصَاخُ » بعملية السمع ، فالتكامل هنا في نظام التصويت .

عِلْمٌ أبَانَ عَنِ الغَبْرَاءِ ، فَانْكَشَفَتْ   زَرْعاً، وَضَرْعاً، وَإقْليماً، وَسُكَّانَا (2)

فالزرع من الطبيعة الجامدة ، والضرع من الطبيعة المتحرّكة ، فهنا التكامل في نظام الطبيعة .

أوَ مَا تَرَوْنَ عَلَى (المَنَابِعِ) عُـدَّةً   لا تنجلي ، وَعَلَى الضِّفَافِ عَدِيداً (3)

فلفظ « عُدّة » متعلّق بوسائل الحرب ، ولفظ « عديد » متعلّق بأعوان الحرب ، وبذلك حصل التكامل في نظام الحرب .

بين القوّة والفعل :

إنّ التناسب بين المتجانسين في هذه الحالة ليس وليد الدلالة اللغوية في شقيه ، وإنّما هو وليد الدلالة التعبيرية الخاصة التي يفرضها السياق بمقتضى ربط الشاعر الاسم بالمسمّى سواء أكان الاسم علما أم لا . نعني أنّ ما رجع إلى الفعل أساسه الإخبار ، وما رجع إلى القوة أساسه الايحاء ، حسبما تبينّا من هذا الأسلوب في استخدام الجناس في « الشوقيات » .

في اسم العَلَم :

اطْلُعْ عَلَى يَمَنٍ بِيُمْنِكَ فِي غَدٍ   وَتَجَلَّ بَعْدَ غَدٍ عَلَى بَغْدَادِ (4)

فلفظ « يَمَن » اسم بلد ، والخير فيه بالقوّة ، إذ هو من مقتضيات تسميته ، ولفظ « يُمْن » اسم يدلّ على الخير ، فالخير فيه بالفعل :

وَلَيْتَ لَدَى (فَرُوقٍ) بَعْضَ بَثِّي   وَمَا فَعَلَ الفِرَاقُ غَدَاةَ رَاعَا (5)

« ففروق » اسم الآستانة ، والفصل هو في مدلول اسمها بالقوّة ، و« الفراق » هو فصل بالفعل .

هذه حالة من حالات استغلال قوة اسم العلم التعبيرية في الشعر ، وقد استغلّ شوقي قوّة اسم العلم في أساليب أخرى إلى جانب هذه ، ليس هذا محلّها (6) .

---

(1) ج 2 ص 44 ، 38 .
(2) ج 2 ص 275 ، 16 .
(3) ج 1 ص 109 ، 28 .
(4) ج 1 ص 133 ، 24 .
(5) ج 1 ص 154 ، 4 .
(6) انظر باب « دلالة الاعلام » فباب « التورية » من بحثنا هذا .

— في غير اسم العلَم :

— وَلَقَـدْ تُنْـهِكُـهُ نَهْكَ الضَّنَى ضَـرَّةٌ مَنْظَرُهَـا سُقْـمٌ وَضُـرْ (1)

— الصَّابِـرَاتُ لِـضَـرَّةٍ وَمَـضَـرَّةٍ المُحْيِيَـاتُ اللَّيْـلَ بِالأَذْكَـارِ (2)

ففي لفظ « ضرّة » في البيتين ضرر بالقوّة ، وفي لفظ « ضُرّ » في البيت الأول و« مضرّة » في البيت الثاني ضرر بالفعل :

كُلَّمَـا هَـمَّ مَجْـدُهُ بِـزَوَالٍ قَـامَ فَحْلٌ ، فَحَالَ دُونَ الزَّوَالِ (3)

فالحول في لفظ « فحل » بالقوّة ، وهو في « حال » بالفعل .

وإذا أردنا أن نجمل بنية هذا النوع من الجناس المفضي إلى التكامل رسمنا هذا الشكل :

التناسب + التقابل ⟸ التكامل .

التضـادّ :

وأمّا التضادّ فأساسه التنافر بين المتجانسين ، ونصنّف أمثلة الجناس المفضية إلى التضادّ ثلاثة أصناف مجملة ، تعود إلى ثلاث دلالات محورية تبينّاها في « الشوقيات » :

— التضادّ بين المتعاقبين :

والمتعاقبان هما العنصران اللذان لا يجتمعان في آن واحد :

فَبِمِصْـرٍ مِمَّـا جَنَيْـتَ لِمِصْـرٍ أَيُّ دَاءٍ ، مَا إِنْ إِلَيْـهِ دَوَاءُ (4)

دَاءُ الجَمَـاعَةِ مِنْ أَرُسْطَالِيسَ لَمْ يُوصَفْ لَـهُ حَتَّى أَتَيْتَ دَوَاءُ (5)

فالدّاء عنوان المرض ، والدواء عنوان الصّحة ، والمرض والصحة متعاقبان متضادّان :

كَـمْ مِنَّـةٍ مَوْهُـومَـةٍ أَتْبَعْتَهَـا مَنّاً عَلَـى الفَطِـنِ الخَبِـيرِ ثَقِيلاَ (6)

فالمنّ شرّ ، والمنّة خير ، والخير والشرّ متعاقبان متضادّان .

— التضادّ بين العناصر المكوّنة لنظام معيّن :

ذَهَبَ الذِينَ حَمَوْا حَقِيقَةَ عِلْمِهِمْ وَاسْتَعْذَبُوا فِيهَـا العَذَابَ وَبِيلاَ (7)

---

(1) ج 1 ص 125 ، 30 .
(2) ج 1 ص 129 ، 11 .
(3) ج 1 ص 188 ، 21 .
(4) ج 1 ص 17 ، 85 .
(5) ج 1 ص 34 ، 72 .
(6) ج 1 ص 173 ، 20 .
(7) ج 1 ص 180 ، 12 .

فمدلول « استعذبوا » لذّة ، ومدلول « العذاب » ، عذاب ظاهر . واللذة والعذاب يكوّنان نظام الشعور وهما متضادّان :

وَسَمَا بِأَرْوِقَةِ الهُدَى ، فَأَحَلَّهَا فَرْعَ الثُّرَيَّا،وَهِيَ فِي أَصْلِ الثَّرَى (1)

فالثريا كناية عن الأعلى ، والثرى كناية عن الأسفل ، والأعلى والأسفل متضادان ويكوّنان نظام الكون .

— التضادّ بين القوّة والفعل :

نرى أنّ التنافر في هذه الحالة بخلاف ما هو عليه في الحالتين السّابقتين ليس وليد الدلالة اللغوية في شقيه وإنما هو وليد الدلالة التعبيرية ، معنى ذلك أن الشقّ الذي يرجع منه إلى الفعل أساسه الإخبار والذي يرجع إلى القوة أساسه الايحاء :

وَمَدَارِسٌ لاَ تُنْهِضُ الأَخْلاَقَ دَارِسَةُ الرُّسُومْ (2)

ففي مدلول « مدارس » نفع بالقوّة ، وفي مدلول « دارسة » ضرّ بالفعل :

وَإِذَا خَطَبْتَ فَلاَ تَكُنْ خَطْبًا عَلَى مِصْرَ الفَتَاةِ (3)

ففي مدلول « خطبتَ » خير بالقوة ، وفي مدلول « خطبا » شرّ بالفعل :

تَوَارَيَا بِجَنَاحِ اللَّهِ وَاسْتَتَرَا وَمَنْ يَضُمُّ جَنَاحُ اللَّهِ لاَ يُضَمِ (4)

في « يَضُمُّ » ، نفع بالقوة ، وفي « لا يُضَم » ضررٌ بالفعل .

فعلى هذا الشكل قامت كلّ أمثلة الجناس المفضي إلى التضادّ :

التنافر + التقابل ⟸ التضادّ .

***

إنّ الترجيع الصوتي الذي تقوم عليه كل موسيقى لهو في موسيقى الألفاظ أوضح مظهرا وأبلغ خطورة ذلك أنّه يتّصل باللفظ أي بالاطار الصوتي الذي يمثل الوحدة الدلالية الدنيا وفي اللفظ تبدأ عملية التفاعل بين الدلالة اللغوية والدلالة السياقية .

فسواء استصحبنا الدّالّ والمدلول معا كما في الترديد والتكرار ، أو استصحبنا الدالّ دون المدلول كما في الجناس ، فإننا لا نعد وأن نكون قمنا بعملية ترجيع صوتي ، وقد اتضح لنا أن الترجيع الصوتي المتجسّم في ترديد الألفاظ أو تكرارها أو تجانسها كان في « الشوقيات » من لبنات موسيقى الشعر الأساسية . فإنّ شعريّة « الشوقيات » مدينة له بقسط وافر .

---

(1) ج 1 ص 151 ، 21 .
(2) ج 1 ص 218 ، 30 .
(3) ج 1 ص 102 ، 6 .
(4) ج 1 ص 190 ، 99 .

وما الترجيع الصوتي في رأي البعض الا مميز الشعر الأكبر (1) ، لأن الكلام — في الحقيقة — يكتسب طاقات دلالية خلاقة في نطاق نظام الأصوات المكتسبة معاني جديدة طارئة بمقتضى تفاعلها . وما المعاني التي حللنا بمعاني لغة الكلام في مستواها الإخباري ، وإنما هي معاني اللغة الجديدة التي زرعت في لغة الكلام بمفعول تلك الموسيقى بالدّرجة الأولى .

موسيقى الاطار الدّلالي الموسّع ، التقطيع :

هنا ندرس موسيقى التراكيب ، الجزئية أو الكلّية ، المساهمة في بناء بيت أو في إقامة قصيدة كاملة وقد لاحظنا التراكيب في « الشوقيات » تتجانس في مستويين : مستوى عمودي حدّه الأقصى البيت وحدّه الأدنى الشطر ، وعلاقة البيت فيه أو الشطر تكون بما يليه من أبيات أو أشطر ، ومستوى أفقي حدّه الأقصى الشطر وليس له حدّ أدنى معيّن ، وعلاقة التركيب فيه تكون بتراكيب أخرى في بقيّة البيت .

1 — التقطيع العمودي :

نبدأ بالتقطيع الذي وقع بين بيتين فأكثر أو بين صدرين من بيتين أو بين عجزين فأكثر ، والمقصود به التزام نفس التركيب على وجه يفضي إلى ضرب من التغنّي :

التزام نفس التركيب في كثير من الأبيات المتتالية :

المثال الأول قسم من « الهمزية النبوية » (2) ، أقامه على تركيب واحد ، تلازمي ظرفيّ :

فَإِذَا سَخَوْتَ بَلَغْتَ بِالجُودِ المَدَى ... وَفَعَلْتَ مَا لاَ تَفْعَلُ الأَنْوَاءُ
وَإِذَا عَفَوْتَ فَقَادِرًا ، وَمُقَدِّرًا ... لاَ يَسْتَهِينُ بِعَفْوِكَ الجُهَلاَءُ
وَإِذَا رَحِمْتَ فَأَنْتَ أُمٌّ أَوْ أَبٌ ... هَذَانِ فِي الدُّنْيَا هُمَا الرُّحَمَاءُ
وَإِذَا غَضِبْتَ فَإِنَّمَا هِيَ غَضْبَةٌ ... فِي الحَقِّ ، لاَ ضِغْنٌ وَلاَ بَغْضَاءُ
وَإِذَا رَضِيتَ فَذَاكَ فِي مَرْضَاتِهِ ... وَرِضَى الكَثِيرِ تَحَلُّمٌ وَرِيَاءُ
وَإِذَا خَطَبْتَ فَلِلْمَنَابِرِ هِزَّةٌ ... تَعْرُو النَّدِيَّ ، وَلِلْقُلُوبِ بُكَاءُ
وَإِذَا قَضَيْتَ فَلاَ ارْتِيَابَ ، كَأَنَّمَا ... جَاءَ الخُصُومَ مِنَ السَّمَاءِ قَضَاءُ
وَإِذَا حَمَيْتَ المَاءَ لَمْ يُورَدْ ، وَلَوْ ... أَنَّ القَيَاصِرَ وَالمُلُوكَ ظِمَاءُ
وَإِذَا أَجَرْتَ فَأَنْتَ بَيْتُ اللَّهِ لَمْ ... يَدْخُلْ عَلَيْهِ المُسْتَجِيرَ عِدَاءُ
وَإِذَا مَلَكْتَ النَّفْسَ قُمْتَ بِبِرِّهَا ... وَلَوَ انَّ مَا مَلَكَتْ يَدَاكَ الشَّاءُ
وَإِذَا بَنَيْتَ فَخَيْرُ زَوْجٍ عِشْرَةً ... وَإِذَا ابْتَنَيْتَ فَدُونَكَ الآبَاءُ
وَإِذَا صَحِبْتَ رَأَى الوَفَاءَ مُجَسَّمًا ... فِي بُرْدِكَ الأَصْحَابُ وَالخُلَطَاءُ

(1) جان كوهين ، بنية الكلام الشعري ، ص 58 و 149 .
(2) ج 1 ص 34 .

وَإِذَا أَخَذْتَ العَهْدَ ، أَوْ أَعْطَيْتَهُ   فَجَمِيعُ عَهْدِكَ ذِمَّةٌ وَوَفَاءُ
وَإِذَا مَشَيْتَ إِلَى العِدَا فَغَضَنْفَرٌ   وَإِذَا جَرَيْتَ فَإِنَّكَ النَّكْبَاءُ

المثال الثاني ، قسم من « صدى الحرب » (1) أقامه على تركيب واحد ، تتصدره الأداة « كأنَّ » :

وَرُحْنَا يَهُبُّ الشَّرُّ فِينَا وَفِيهِمُ   وَتَشْمُلُ أَرْوَاحَ القِتَالِ وَتَجْنُبُ
كَأَنَّا أُسُودٌ رَابِضَاتٌ ، كَأَنَّهُمْ   قَطِيعٌ بِأَقْصَى السَّهْلِ حَيْرَانُ مُذْنِبُ
كَأَنَّ خِيَامَ الجَيْشِ فِي السَّهْلِ أَيْنُقٌ   نَوَاشِزُ، فَوْضَى، فِي دُجَى اللَّيْلِ شُزَّبُ
كَأَنَّ السَّرَايَا سَاكِنَاتٍ مَوَائِجًا   قَطَائِعُ ، تُعْطَى الأَمْنَ طَوْرًا ، وَتُسْلَبُ
كَأَنَّ القَنَا دُونَ الخِيَامِ نَوَازِلًا   جَدَاوِلُ ، يُجْرِيهَا الظَّلَامُ ، وَيسكبُ
كَأَنَّ الدُّجَى بَحْرٌ إِلَى النجمِ صَاعِدٌ   كَأَنَّ السَّرَايَا مَوجُهُ المُتَضَرِّبُ
كَأَنَّ المَنَايَا فِي ضَمِيرِ ظَلَامِهِ   هُمُومٌ بِهَا فَاضَ الضَّمِيرُ المحجَّبُ
كَأَنَّ صَهِيلَ الخَيْلِ نَاعٍ مُبَشِّرٌ   تَرَاهُنَّ فِيهَا ضُحَّكًا وَهْيَ نُحَّبُ
كَأَنَّ وُجُوهَ الخَيْلِ غُرًّا وَسِيمَةً   دَرَارِيُّ لَيْلٍ طُلَّعٌ فِيهِ ثُقَّبُ
كَأَنَّ أُنُوفَ الخَيْلِ حَرَّى مِنَ الوَغَى   مَجَامِرُ فِي الظَّلْمَاءِ تَهْدَا وَتلهَبُ
كَأَنَّ صُدُورَ الخَيْلِ غُدْرٌ عَلَى الدُّجَى   كَأَنَّ بَقَايَا النَّضْحِ فِيهِنَّ طُحْلُبُ
كَأَنَّ سَنَى الأَبْوَاقِ فِي اللَّيْلِ برقه   كَأَنَّ صَدَاهَا الرَّعْدُ للبَرقِ يصحبُ
كَأَنَّ نِدَاءَ الجَيْشِ مِن كُلِّ جَانِبٍ   دَوِيُّ رِيَاحٍ فِي الدُّجَى تَتَذَأَّبُ
كَأَنَّ عيُونَ الجَيْشِ من كلِّ مَذْهَبٍ   مِنَ السَّهْلِ جِنٌّ جُوَّلٌ فِيهِ جُوَّبُ
كَأَنَّ الوَغَى نَارٌ ، كَأَنَّ جُنُودَنَا   مَجُوسٌ إِذَا مَا يَمَّمُوا النَّارَ قَرَّبُوا
كَأَنَّ الوَغَى نَارٌ ، كَأَنَّ الرَّدَى قِرًى   كَأَنَّ وَرَاءَ النَّارِ حَاتِمَ يَأْدِبُ
كَأَنَّ الوَغَى نَارٌ ، كَأَنَّ بَنِي الوَغَى   فَرَاشٌ ، لَهُ فِي مَلْمَسِ النَّارِ مَأْرَبُ

المثال الثالث ، قسم من « الهلال الأحمر » (2) يبدأ فيه التركيب بأداة « كأن » كذلك :

لِحَامِلِيهِ جَلَالٌ مِنْهُ مُقْتَبَسٌ   كَأَنَّمَا رَفَعُوا لِلنَّاسِ قُرْآنَا
كَأَنَّ مَا احْمَرَّ مِنْهُ حَوْلَ غُرَّتِهِ   دَمُ البَرِيءِ ذَكِيِّ الشَّيْبِ عُثْمَانَا
كَأَنَّ مَا ابْيَضَّ فِي أَثْنَاءِ حُمْرَتِهِ   نُورُ الشَّهِيدِ الذي قَدْ مَاتَ ظَمْآنَا
كَأَنَّهُ شَفَقٌ تَسْمُو العُيُونُ لَهُ   قَدْ قَلَّدَ الأُفُقَ يَاقُوتًا وَمَرْجَانَا
كَأَنَّهُ مِنْ دَمِ العُشَّاقِ مُخْتَضَبٌ   يُثِيرُ حَيْثُ بَدَا وَجْدًا وَأَشْجَانَا

(1) ج 1 ص 42 .
(2) ج 1 ، 245 .

كأنّه منْ جمَال رائعٍ وهُدًى خُدودُ يُوسُفَ لَمَّا عفّ ولْهانَا
كأنَّهُ وردَةٌ حمْراءُ زاهِيَةٌ فِي الخُلْدِ قَدْ فُتِّحَتْ في كَفِّ رضْوانَا

فالملاحظ أنّ شوقي ينزع إلى هذا النوع من التقطيع في القصائد التى طالت كثيرا غالبا (1) ، والتقطيع لعب في هذه الحالة دورين :

— خلق إيقاع موسيقيّ متميّز يمثّل وقفة تأمّل واستراحة لاستعادة النشاط قبل التمادي في القصيدة ، ففي المثال الأول ساعده التقطيع على الوقوف للتغنّي بخصال الرسول وتمجيدها . وفي المثال الثاني ساعده على الكف عن سرد الأحداث وتحليلها ، لغاية وصف كلّ جزئيات الحرب . بينما في المثال الثالث كان وقوفه لتمجيد الهلال ، ولكن بهذا الوقوف كان الخروج من القصيدة .

— خلق جوّ ملحميّ هائل يقوم على الاستقصاء دون الايحاء ، فإذا « بالهمزية » ملحمة دينية ، وإذا بـ« صدى الحرب » ملحمة سياسية . وإلى جوّ الملحمة السياسية أيضا تنزع قصيدة « الهلال الأحمر » ، ومصدر الالهام في هذه القصائد الثلاث التاريخ المجيد .

هذا الأسلوب الذي نرى له دور المنشّط في القصيدة لم يكن ليروق حتّى أصحاب الأذواق السّليمة ، بل عدّه محمد صبري من أكبر زلاّت شوقي في الشعر ، إذ قال معلّقا على القسم الذي أوردناه من بائيته الشهيرة : « لولا هذه المآخذ والمناحي لاحتلّ شوقي مكانه في الشعر العالمي كما احتلّه في الشعر العربي » (2)

ب — التزام نفس التركيب بين أعجاز كثيرة (3) :

ويكون ذلك في أبيات متتالية كما يكون في أبيات متباعدة .

فقصيدة « اعتداء » (4) تبلغ 48 بيتا ، ورد 12 بيتا منها — أي ربعها — خاضعة أعجازها لتركيب واحد . لكن هذه الأبيات لا تمثل حلقات متسلسلة كلّها وهي :

3 تَحَوَّلَ عَنْهَا الأذَى وَانْثَنَى عُبَابُ / الخُطُوبِ / وَطُوفَانُهَا
....
6 وَقَى الأرْضَ شَرَّ مَقَادِيرِهِ لَطِيفُ / السَّمَاءِ / وَرَحْمَانُهَا
....
8 يَسِيلُ عَلَى قَرْنِ شَيْطَانِهَا عَقِيقُ / الدِّمَاءِ / وَعِقْيَانُهَا
....

---

(1) انظر أمثلة أخرى من هذا التقطيع في ج 2 ص 150 ، 32 — 36 (بداء بكان) وج 2 ص 84 ، 8 — 15 ، وج 2 ص 100 35 — 38 وج 2 ص 126 ، 15 — 19 وج 4 ص 76 ، 15 — 20 .

(2) الشوقيات المجهولة : ج 1 ص 21 الحاشية .

(3) مع الملاحظ أننا قلما نجد الشاعر يلتزم بنفس التركيب بين صدرين مثل ج 1 ص 30 .

(4) ج 1 ص 262 .

14 وَرِيعتْ كَمَا رِيعتِ الأرْض فيكَ — نَوَاحي / السَّمَاءِ / وَأعْنَانُهَا

....

17 وَقِدْماً أحَاطَتْ بأهْلِ الأمُورِ — مُيُولُ / النُّفُوسِ / وَأضْغَانُهَا

....

20 وَعِنْدَ الذي قَهرَ القَيْصَرَيْنِ — مَصِيرُ / الأمُورِ / وَأحْيَانُهَا

....

22 فَإنَّ اللَّيَالِي عَلَيْهَا يَحُولُ — شُعُورُ / النُّفُوسِ / وَوِجْدانُهَا

23 وَيَخْتَلِفُ الدَّهْرُ حَتَّى يَبِينَ — رُعَاةُ / العُهُودِ / وَخُوَّانُهَا

....

38 فَمِصْرُ الرِّيَاضُ ، وسودَانُهَا — عُيُونُ / الرِّيَاضِ / وَخِلجانُهَا

39 وَمَا هُوَ مَاءٌ وَلَكِنَّهُ — وَرِيدُ / الحَيَاةِ / وَشِرْيَانُهَا

....

41 وَأهْلُوهُ مُنْذُ جَرَى عَذْبُهُ — عَشِيرَةُ / مِصْرَ / وَجِيرانُهَا

45 فَأيْنَ منَ (المَنْشِ) بحرُ الغَزَالِ — وَفيضُ / (نيانْزَا) / وَتَهْتَانُهَا ؟

فالأعْجَاز في هذه الأبيات قامت على مضافين يتوسّطهما مضاف إليه مشترك بينهما . وقد ساعدت القافية على هذا التقطيع إذ تضمنت وصلا ورد ضميرا متّصلا ، قام في هذه الحالات بوظيفة المطابقة .

هذا الضرب من التقطيع يؤثّر في نظام القصيدة كاملة ، فإنه إذا طرأ فرض ايقاعا إضافيا موحّدا في إطار البحر الموحّد والقافية الموحّدة ، شأنه شأن موسيقى الشعر تطرأ عليها موسيقى الغناء .

أمّا ورود هذا التقطيع في الأعجاز دون الصدور – إذا كان مقصورا على شطر واحد – فراجع إلى أن العجز في بيت الشعر يتوّج التركيب ويحتضن القافية ، فمن الطبيعي أن يظهر فيه أثر الفن أكثر من الصدر ، وسيتأكد لنا ذلك في الأبواب التالية عند دراسة غير الموسيقى من أساليب .

2 – التقطيع الأفقي الثنائي ، أو الموازنة :

هذا الأسلوب من التقطيع يتمثل في إقامة الشطرين من البيت الشعري على مفردات يناسب تقطيع كلّ منها في الشطر الأول تقطيع نظيره في الشطر الثاني مناسبة تامة أو تنزع إلى أن تكون تامّة . وهذا النوع من التقطيع هو الذي استوقف القدامى فتوسّعوا في درسه ، واصطلحوا على تسميته بالموازنة (1) ، والموازنة في « الشوقيات » أكثر اطّرادا من جملة أنواع التقطيع ، وقد مكّننا درسها في شعر شوقي من الاهتداء إلى أنّ أغلب مظاهر هذا التقطيع قامت على مقابلة أو ازدواج وبعضها على تناسب أو تفصيل .

---

(1) ابن رشيق ، العمدة ج 2 ص 19 – 20 .

أ ـ المقابلة :

تقوّي الموازنة التقابل بين شقّين بأن تشرّكهما في الاطار الموسيقى ، فينكشف بهذا التقريب ما بينهما من فارق يصل أحيانا إلى التضادّ .

وهذه أمثلة من ذلك :

ـ وَلْنَجْعَلْ / مِصْرَ / هيَ الدُّنْيَا وَلْنَجْعَلْ / مِصْرَ / هيَ الدِّينَا (1)

ـ وَهلّلَ / فِي الجوّ / قَيْدُومُهَا وَكَبّرَ / في المَاءِ / سُكّانُهَا (2)

ـ وَحَيَاتِي / فِي التّدَانِي وَمَمَاتِي / فِي التّنَائِي (3)

ـ وَمَعَ المُجدّدِ / بِالأنَاةِ / سَلاَمَةٌ وَمعَ المُجدّد / بالجماح / عِثَارُ (4)

ب ـ الازدواج :

وقد تقوّي الموازنة الازدواج بين التركيبين والتقارب بين معنييهما ، فتساهم في كمال صورة أو تمام معنى أو استقامة نظام :

ـ وَعَلَى / وُجُوهِ الثّاكِلِينَ / كَآبَةٌ وَعلى / وجوه الثاكلات / رُغَامُ (5)

ـ فَآبَ / مِنْ / كرةِ الأيّامِ / لاعِبُنَا وَثَابَ / من / سنة الأحلام / لاَهِينَا (6)

ـ حَيْرَانُ الْقَلْبِ / معذّبُهُ مَقْرُوحُ الْجَفْنِ / مُسَهّدُهُ (7)

ففي كلتا الحالتين تؤدّي الموازنة دور المحتضن للمعنيين المتفاعلين تفاعل تقارب أو تباعد ، فيتّضح أن المعوّل إنما هو على ما يتولّد عن المعنين مجتمعين لاعمّا يفيده كلّ معنى على حِدَةَ .

3 ـ التقطيع الافقي الرباعي :

وقد يكون التقطيع رباعيّا ، وذلك عندما يكون البيت الشعري قائما على أربع وحدات صوتية صغرى ، كلّ واحدة منها قائمة على نفس تقطيع الموالية ، أو قائمة على تقطيع تكون الوحدة الأولى فيه موافقة الثالثة والثانية موافقة الرابعة ، والشكل الثاني أكثر استخداما .

---

(1) ج 1 ص 132 ، 89 .
(2) ج 1 ص 262 ، 2 .
(3) ج 2 ص 114 ، 5 .
(4) ج 2 ص 164 ، 29 .
(5) ج 1 ص 244 ، 14 .
(6) ج 1 ص 104 ، 77 .
(7) ج 2 ص 122 ، 2 .

الشكل الأول :

في وصف القمر :

فَلاَ هُوَ خَافٍ / وَلاَ ظَاهِــــرٌ وَلاَ سَافِرٌ لاَ / وَلاَ مُنْتَقِــبْ
وَلَيْسَ بِشَاوٍ / وَلاَ رَاحِــــلٍ وَلاَ بِالبَعِيدِ / وَلاَ المُقْتَــرِبْ
تَوَارَى بِنِصْفٍ / خِــلاَلَ السُّحُــبْ وَنصف عَلَى جبل لم يَغِبْ (1)
فعولن فعولن / فعـولـن فعـولـن فعولن فعولن / فعـولـن فعـولـن

الشكل الثاني :

مِنْ قصيرِ اللفظ / فِي مكـرِ النُّهَـى وَطويل الرُّمح / في كَيْدِ الوتيـنْ (2)
فاعلاتن فاعــ/ــلاتـن فاعـلـن فاعلاتن فاعــ/ــلاتـن فـاعــلاَنْ

إنّ هذا التقطيع يستخدم في مقام التأكيد ، وتفصيل المجمل ، والاستقصاء ، والملاحظ أنّه قد يكون معزّزا بقافية داخليّة ، كما قد يكون مجرّدا منها مثلما في المثالين السّابقين . فإذا كان ذا قافية داخلية فهو الترصيع . وسيأتي الحديث عنه .

4 — التقطيع السّداسي :

قد يرد التقطيع أكثر عمقا ، فيكون سداسيا ، يقوم فيه البيت على 6 وحدات صوتية صغرى ، ومظاهره قليلة في « الشوقيات » . ولكنه حيث وجد يصحبه مدّ وجزر يبلغان بالقارىء غاية الطرب :

طَلَعْنَـا / وَهْيَ مُقْبِلَةٌ / أُسُــودًا وَرُحْنَـا / وَهيَ مدبرةٌ / نَعَامَـا (3)
مُتَصَوِّبًا / مُتَصَعِّــدًا / مُتَمَهِّــلاً مُتَسَرِّعًا / مُتَسَلْسِلاً / مُتَعَثِّرا (4)

⁂

فما نسمّيه بموسيقى الاطار الدلالي الموسّع ، إنما هو تواشيح خاصّة تزرع في الاطار الموسيقي العام فتزيد أصواته إنسجاما ، ومضمونها جلاء ، ولذلك شبّهناها بموسيقى الغناء تطرأ على موسيقى الشعر فتكسبه طاقة جديدة في الأداء .

أمّا أثره في الدلالة فقد اتضح من تناسب تقطيع الأصوات ونواحي القضيّة المطروحة . فالتقطيع العمودي في « الشوقيات » يتناسب مع وقفات التأمّل في القصيدة الطويلة ، والتقطيع الثنائي يتناسب ومقامات المقابلة والازدواج وأمّا الرباعي وما جاوز الرباعي فضروب تتناسب ومقامات التفصيل والاستقصاء .

---

(1) ج 4 ص 60 ، 10 — 12 .
(2) ج 1 ص 253 ، 64 .
(3) ج 1 ص 221 ، 21 .
(4) ج 2 ص 33 ، 27 .

فالمعوّل في كل حالة إنما هو على ما يتولّد من المعاني مجتمعة أو مفترقة بفضل ضروب التقطيع المخصوصة لا على المعاني في ترتيبها المرسل .

المظاهر الموسيقيّة الخاصّة :

نتناول في هذا الباب المظاهر الموسيقية التي ستخدمها الشاعر ولم تكن مشروطة ، ولا كانت مستقلّة عن المشروطة فالأساليب التي سندرس ليست لازمة للقصيدة . بحيث يمكن أن تقوم هذه بدونها . ولكنّها متفاعلة مع البحر والقافية فلا تنفك عنهما ولا تستمدّ كيانها إلاّ من كيانهما .

1 ـ القافية الداخلية والترصيع :

أ ـ القافية الداخلية بدون تقطيع متوازن :

فمن مظاهر موسيقى الحشو أن تُعزّز القافية المشروطة بقافية داخلية تختلف مدى وعمقا من مثال إلى آخر ، فتتوفّر في البيت الواحد في مواطن منه مختلفة ، كما تتوفر في بيتين متتاليين أو أكثر . وقد وجدنا هذا النوع من القافية الداخلية في « الشوقيات » لا يخضع لأشكال معيّنة ، ومن الصعب أن نحدّد لتنوّعها صلة بالدلالات المختلفة ، ولكنّها قد تلعب دورا في ابراز الدلالات عن طريق التنغيم الموسيقي .

على أن هذا الضرب من التوشيح في « الشوقيات » قلّما كانت قافيته مستوحاة من القافية العامّة (1) فالشاعر ميّال عادة إلى تعزيز القافية العامّة بقافية داخلية مغايرة .

ولم نلمس للقافية الداخلية المحصورة في البيت الواحد أثرا في الدلالة مباشرا . فالبيت الشعري في هذه الحالة هو في القصيدة بمثابة الخرجة الموسيقية المجرّدة ليست لها طاقة لتميّز قسما من أقسامها بمنحَى دلاليّ خاص ، كما في :

ـ وَأَبْصَرْتُ إِسْكَنْـدَرًا فِـي الْمَـلاَ ... قَشِيبَ العُـلاَ فِـي الشَّبَـابِ النَّظِـرْ (2)
ـ بَيْـنَ الـرفـا رفِ وَالْمَشَـا ... رفِ ، وَالزَّخَـارِفِ وَالحَرِيـرْ (3)
ـ دعِ الْجُنُـودَ ، وَالْبنُـو ... دَ ، وَالْوُفُـودَ الْمُحْضَرَهْ
....
أَيْـنَ الأَمِيـرُ وَالْقُصُـو ... رُ ، وَالْبُـدُورُ الْمُخَـدَّرَهْ (4)

بخلاف مجموعة الأبيات التي تشترك في القافية الداخلية ، فإنها تكتسب شحنة دلالية خاصة تساعد على تبيّن مدلول الأبيات بأكثر وضوحا .

---

(1) انظر أمثلة من القافية الداخلية المستوحاة من القافية العامة في ج 1 ص 102 ، 21 و 36 .
(2) ج 1 ص 132 ، 35 .
(3) ج 1 ص 119 ، 16 .
(4) ج 3 ص 88 ، 9 و 33 .

نستشهد على ذلك بالمثالين التاليين (1) :

المثال الأول :

بِأَبِي وَرُوحِي النَّاعِمَاتِ الغِيدَا   البَاسِمَاتِ عَنْ اليَتِيمِ نَضِيدَا
الرَّانِيَاتِ بِكُلِّ أَحْوَرَ فَاتِرٍ   يَذَرُ الخَلِيَّ مِنَ القُلُوبِ عَمِيدَا
الرَّاوِيَاتِ مِنَ السُّلَافِ مَحَاجِرًا   النَّاهِلَاتِ سَوَالِفًا وَخُدُودَا
اللَّاعِبَاتِ عَلَى النَّسِيمِ غَدَائِرًا   الرَّاتِعَاتِ مَعَ النَّسِيمِ قُدُودَا (2)

فقد جرَت القافية الداخلية (اتِ) في الأبيات السابقة للالحاح على الموصوف : النساء في سياق النسيب بمقتضى ورودها في صيغ متكررة معبّرة عن المؤنث ، والملاحظ أن البيتين الثالث والرابع يخضعان لتقطيع رباعي خاصّ تظهر في آخرهما قافية داخليّة جديدة (رَا) جعلتهما مرصّعيْن .

المثال الثاني :

8 المُتْرَعَاتُ مِنَ النَّعِيـــــمِ ، الرَّاوِيَاتُ مِنَ السُّرُورْ
9 العَاثِرَاتُ مِنَ الدَّلَا   لِ ، النَّاهِضَاتُ مِنَ الغُرُورْ
10 الآمِرَاتُ عَلَى الوُلَا   ةِ ، النَّاهِيَاتُ عَلَى الصُّدُورْ
11 النَّاعِمَاتُ ، الطَّيِّبَا   تُ العَرْفِ ، أَمْثَالُ الزُّهُورْ
12 الذَّاهِلَاتُ ، عَنِ الزَّمَا   نِ بِنَشْوَةِ العَيْشِ النَّضِيرْ
13 المُشْرِفَاتُ – وَمَا انْتَقَلْـ   ـنَ – على المَمَالِكِ وَالبُحُورْ (3)

والملاحظ في هذا الشاهد ورود القافية الدّاخليّة في إطارات دلالية تشترك في نفس الصيغة هي صيغة جمع المؤنث السّالم ، وتدرّجها تدرّجا تنازليًا من الثراء الكبير والتوازن إلى المستوى العادي القار في بقيّة أبيات القصيدة ، ذلك أنّنا نلاحظ :

– التزام قافية داخلية في موطنين متوازنين من الصدر والعجز من الأبيات 8 و9 و10 .

– تأخر قافية العجز من وسطه إلى صدارته في بيت 11 .

– ذهاب القافية من عجزي بيتي 12 و13 وبقاءها في صدريهما فحسب

– اضمحلالها تماما بداية من بيت 14 .

وقد كانت لهذه القافية الداخلية وظيفة الالحاح على الموصوف ، الأوانس المرثيات وتصوير اندثارهن بنزعة هذه القافية إلى الاندثار .

(1) انظر كذلك ج 2 ص 150 ، 1 – 6 .
(2) ج 1 ص 109 ، 1 – 4 .
(3) ج 1 ص 119 ، 8 – 13 .

ب ـ القافية الداخلية مع التقطيع المتوازن : الترصيع :

درسنا مظاهر التقطيع ومختلف أنواعه على حِدَة ، ثمّ مظاهر القافية الداخلية بدون تقطيع متوازن على حِدَة ، وندرس في هذا الفصل المظاهر التي يجتمع فيها التقطيع المتوازن بالقافية الداخلية ، وهو ما اصطلح العرب على تسميته بالترصيع (1) .

ورأينا الترصيع في « الشوقيات » على أنواع أكثرها اطرادا في استعماله الثنائي ، والرباعي .

ـ الترصيع الثنائي : ووجدناه على شكلين :

شكل 1 :

المشرّع (2) ، وصورته : ــــــــب ــــــــأ
ــــــــب ــــــــأ

يتمثّل المشرّع في التزام قافية ثانوية في آخر الصدر تختلف عن القافية العامة ، وأمثلته :

أولَئِكَ أمّةٌ ضَرَبُوا المَعَالِي بِمَشْرِقِهَا وَمَغْرِبِهَا قِبَابَا
جَرَى كَدَرًا صَفْوُ اللّيَالِي وَغَايَةُ كلِّ صَفْوٍ أنْ يُشَابَا
....
وَقَدْ سَبَقَتْ رِكَائِبِيَ القَوَافِي مُقَلَّدَةً أزِمَّتِهَا ، طِرَابَا
تجوبُ الدَّهْرَ نَحْوَكَ ، وَالفَيَافِي وتَقْتَحِمُ اللّيَالِي ، لا العُبَابَا (3)

شكل 2 :

المصرّع (4) وصورته : ــــــــأ ــــــــأ

والمصرّع هو ما التزم في آخر صدره قافية عجزه ، ولا ندخل في هذا القسم التصريع الذي يكون في الطوالع ، ولا الذي في نظائرها . أما التصريع في الطوالع فقد درس ، وأما التصريع في نظائر الطوالع فسيأتي درسه . وإنما نهتمّ هنا بالتصريع الذي قد يتوفّر في أبيات هي من الحشو ، مثل :

ـ مُلْكٌ تُشَاطِرُهُ مَيَامِنَ حَالِهِ وَتَرَى بِإِذْنِ اللّهِ حُسْنَ مَآلِهِ (5)
ـ كُلَّمَا هَمَّ مَجْدُهُ بِزَوَالٍ قَامَ فَحَلَّ فَحَالَ دُونَ الزَّوَالِ (6)

---

(1) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ص 38 والعسكري ، الصناعتين ، ج 2 ص 375 وابن رشيق العمدة ، ج 2 ص 26 — 27.
(2) من المشرع الشكل الذي تـرد فيه القافية الثانوية موزعة على آخـر الصدر وأول العجز ، ج 1 ص 218 ، 44 — 45.
(3) ج 1 ص 64 ، 21 — 22 و 30 — 31 .
(4) من المصرع الشكل الذي تـرد فيه عناصر القافية الثانوية موزعة على آخر الصدر وأول العجز مثل ج 1 ص 102 ، 4 و 19 و 33 .
(5) ج 1 ص 169 ، 13 .
(6) ج 1 ص 188 ، 21 .

وبصرف النظر عن هذه الأمثلة المعزولة المتفرقة ، نجد للشاعر أرجوزة كاملة مصرّعة الأبيات ، كلّ أشطرها مبنية على القافية العامّة ، وطالعها :

قُمْ سَابِقِ (السّاعَةَ) وَاسْبِقْ وَعْدَهَا الأرْضُ ضَاقَتْ عنك فَاصْدَعْ غُمْدَهَا(1)

إنما التشريع أسلوب من الرجوع إلى الوراء ، لأنه يقتضي على الأقلّ بيتين من الشعر ، ولا يتحقّق إلا في صدر البيت الثاني من البيتين المتتاليين ، ولا يتجسّم إلاّ بربط هذا الصدر بصدر البيت الأول ، فيحدث عند القارىء مفاجأة تحمله على التروّي فيما سبق فيه نظره .

وأمّا التصريع فهو أسلوب من القفز إلى الامام ، قد يتّسع مداه ولكنه لا يقتضي أكثر من بيت واحد لأنّه يتحقّق في صدر البيت ، ويتجسّم بربط آخر الصدر بآخر العجز .

لم يتّسع استخدامهما عند شوقي إلى حدّ اخراج الأقسام الخاضعة لأحدهما كمقطوعات الموشحات ولا كان كلّ شطر فيهما يمثّل في شعره عنصرا مستقلا بذاته كما لو كان بيتا كاملا ، وإنما هما أسلوبان اتخذهما الشاعر وسيلتي ربط بين قضايا القصيدة على ما بيّنا .

— الترصيع الرّباعي :

ندرس في هذه المرحلة الأبيات التي خضعت فيها الوحدات لتقطيع رباعي ، وتضمنت قافية أخرى إلى جانب القافية العامّة .

يكثر هذا الأسلوب في « الشوقيات » خاصّة في القصائد العاطفية ، وقد التزم شوقي في عموم مظاهره بالقافية الداخلية المغايرة للقافية العامّة جملة .

فإذا أخضع الشاعر وَحَداتِه الأربع للتوازن الشامل ، أجرى القافية الداخلية ، عادة في الوحدات الثلاث الأولى جميعا (2) ، واتخذ البيت عنده الشكل التالي :

............ب ....ب ....ب ....أ

وهذه أمثلة منه :

— الوصل صَافِيَةٌ / وَالْعَيْشُ نَاغِيَةٌ وَالسعْدُ حَاشِيَةٌ / وَالدَّهْرُ مَاشِينَا (3)

— عَنَّتْ لَنَا أصلاً / تغْرَى بِنَا أسَلاً مَهْزُوزَةً شَكَلاً / مَشْرُوعَةً تِيهَا (4)

— أوْ فَابْتَغِي فلكًا / تأوِينَهُ ملكًا لم يتخذ شركًا / في العالم الفَانِي (5)

---

(1) ج 1 ص 158 .
(2) قد لا يجري القافية الداخلية في الوحدة الثالثة ولكن ذلك نادر ومثاله : ج 2 ص 159 ، 2 .
(3) ج 2 ص 104 ، 54 .
(4) ج 2 ص 245 ، 6 .
(5) ج 2 ص 142 ، 3 .

أما إذا لم تكن الوحدات الأربع على توازن شامل بل كانت الوحدة الأولى متوازنة مع الثالثة والوحدة الثانية متوازنة مع الرابعة ، أجرى الشاعر القافية الداخلية في الوحدتين الأولى والثالثة فحسب ، واتخذ البيت عنده الشكل التالي :

..............ب ....ج ....ب ....أ

والضرب الثاني أوفر حظّا من الاستخدام في شعر شوقي ، ومن أمثلته :

– وَمَسَّحَتْ بِالمصلّى ، فاكتسَتْ شَرفًا ... وَبِالمغَارِ المعلّى ، فَاكتسَتْ عِظَمَا (1)
– سَيَشُدُّ أزْرَكَ ، وَالشّدَائِدُ جمّةٌ ... وَيَعِزّ نَصْرَكَ ، وَالخطوب جِسَامُ (2)
– أيْنَ قَاضِيكِ ؟ مَا أنَاخَ عَلَيْهِ ؟ ... أيْنَ نَادِيكِ ؟ ما دَهَى شِيخَانِهْ؟ (3)
– رُبَّ لَيْلٍ سَرَيْتُ ، وَالبَرْقُ طَرْفِي ... وَبِسَاطٍ طَوَيْتُ ، وَالرّيحُ عَنْسِي (4)

نستنتج من هذا أنّ الشاعر يكاد لا يجري القافية الداخلية – إذا اتجه إليها – إلاّ في الوحدات المتوازنة .

وقد يتّسع البيت إلى أكثر من أربع وحدات تأتي على أشكال متنوعة ، ولكن هذا مظهر من الموسيقى نادر الاستخدام في « الشوقيات » :

التقطيع السداسي في الشكل التالي :

ـــــب ـــــج ـــــأ ـــــب ـــــج ـــــأ
فِي دِيَارٍ مِنَ الخَلائِفِ دُرْسٍ ... وَمَنَارٍ مِنَ الطّوَائِفِ طمسٍ (5)

أو الشكل التالي :

ـــــأ ـــــب ـــــج ـــــج ـــــب ـــــأ
لاَ وَعِيدٌ ، لاَ صَوْلَةٌ ، لا انْتِقَامٌ ... لاَ حسَامٌ ، لاَ غَزْوَةٌ لاَ دِمَاءُ (6)

التقطيع الثماني في هذا الشكل :

ـــــب ـــــأ ـــــب ـــــأ ـــــب ـــــأ ـــــب ـــــأ
قُوَّادُ مَعْرَكَةٍ ، وُرَّادُ مَهْلَكَةٍ ... أوْتَادُ مَمْلَكَةٍ ، آسادُ مُحْتَرَبِ (7)

في كل أشكال الترصيع أجرى شوقي القافية الداخلية مغايرة للقافية العامّة ، ولم يكسبها طاقة دلالية خلاقة إلا إذا وسّع استعمالها إلى أكثر من بيت ، وبذلك نتبيّن أن للقافية الداخلية وظيفة خاصّة في القصيدة ، تتمثل في الربط بين القضايا بأشكال مخصوصة .

---

(1) ج 1 ص 215 ، 16 .
(2) ج 1 ص 226 ، 36 .
(3) ج 1 ص 248 ، 25 .
(4) ج 2 ص 44 ، 49 .
(5) ج 2 ص 44 ، 51 .
(6) ج 1 ص 17 ، 173 .
(7) ج 1 ص 59 ، 73 .

فإذا كان تقطيع الوحدات تقطيعا ثنائيا ، كان أو رباعيّا أو غيره يمكّن من حصرها لتسهيل الوقوع عليها ، فإنّ القافية الداخلية تبرز علاقاتها ، وتبيّن وجوه التناسب بينها .

2 — التدويـر :

يتمثل التدوير في إزالـة الحاجز الجزئي الذي يقوم بين الشطرين من البيت (1) وإخراج البيت في قالب واحد ، يصل بين صدره وعجزه لفظ مشترك بينهما ، فالتدوير يلغي الثنائية الجزئية في البيت ويخضع البيت لوحدة متماسكة الأجزاء .

وقد حظي التدوير الذي في الطوالع ونظائرها بدرس سابق ، فلا نعالج من مظاهره هنا ، إلاّ ما أثر في النغم الموسيقي في غير الطوالع ونظائرها من الأبيات .

يصادفنا التدوير من حين إلى حين في بعض أشعار « الشوقيات » طارئا على بيت أو أكثر ، إلاّ أنّه لا يولّد موسيقى خاصّة ولا يغيّـر شيئـا من طبيعـة الوحـدة الشعريـة التي هي البيت ، بمقتضى قلّـة مظاهره في القصيدة وتشتّتها . فلا نقف عنده .

وإنما تستوقفنا القصائد الكثيرة التي قامت أغلب أبياتها عليه .

ففي الجزء الأول من «الشوقيات» ينظر في القصائد: ص 90 — 102 — 119 — 145 — 176 —218 — 291 .
وفي الجزء الثاني : ص 80 — 84 — 95 — 103 — 147 .
وفي الجزء الثالث : ص 26 — 49 — 69 — 121 — 132 — 138 — 150 .
وفي الجزء الرابع : ص 21 — 193 — 218 .

فإذا ضربنا مثالا مرثية علي باشا أبو الفتوح (2) ، وطالعهـا :

مَا بَيْنَ دَمْعِـي المُسْبَلِ   عَهْدٌ وَبَيْنَ ثَرَى عَلِـي

لاحظنا أنها تقع في 56 بيتا ، منها 37 بيتا مدوّرا ، وهي نسبة تعادل ثلثي القصيدة ، ثم لاحظنا أنها على بحر مجزوء ، هو الكامل ، فالبيت فيهـا محدود المدى ، إذ لا يتجاوز أربع تفعيلات من نوع « متفاعلن » .

فإذا تأمّلنا في جملة القصائد التي وردت أغلب أبياتها مدوّرة تبيّنا أنّها تشترك في كونها غالبا على البحر الكامل (> 70%) وقليلا على الخفيف (18%) ونادرا جدّا على الرمل أو المتقارب أو الرجز .

وكونها في أكثر الحالات مجزوءة (75 ٪) .—

(1) نذكر بأن اقامة البيت الشعري على جزءين ترجع عند العرب الى تقسيم داخلي يراعى فيه توازن طرفي البيت ويبيت براجعة الى هندسة خاصة في الجمع بين جزئين مستقلين تماما كما لو كان كل منهما بيتا من الشعر قائم الذات — انظر ابن الشيخ ص 237 — 238 (الحاشية) .

(2) ج 3 ص 121 .

فنستطيع أن نقرّر – بناء على دور التدوير في سبك شطري البيت في قالب موحّد ، وبناء على طروئه غالبا على المجزوء من الأشعار – أنّ التدوير تتمثّل وظيفته الرئيسية في إخراج القصائد من نسقها العمودي الثنائي إلى نسق عمودي جديد موحّد الاطار ، البيت فيه محدود المدى ، خفيف الوقع .

3 – التصريع في أشباه الطوالع :

إن المطوّلات في « الشوقيات » كثيرة نسبيّا وقد دلت عليها الجداول البيانية بالأرقام الواضحة . وهي كلّ قصيدة بلغت أو تجاوزت أبياتها 31 ، وهو المعدّل الذي ضبطنا . والمتأمّل في هذه المطوّلات لا يكاد يشك في أن كثيرا منها في واقع الأمر إنما هي مجموعة قصائد تخضع لنفس البحر ونفس القافية ، ونفس الغرض العام ، الا أن كل واحدة منها تطرق موضوعا جديدا في نطاق نفس الغرض ، فالحواجز الجزئية بين هذه القطع هي دلالية أوّلا ، ولكنّها قد تكون موسيقية ، فيرد أوّل بيت تبدأ به قطعة جديدة مصرّعا ، كما لو كان طالعا حقيقيا ، هو طالع ولكنه داخلي ، هو شبه طالع .

وليست كلّ أشباه الطوالع مصرّعة في « الشوقيات » ، ولكن نزعة إلى تصريعها تواجهنا في قصائد :

الجزء الأول : ص 42 صدى الحرب ، الأبيات 26 ، 38 ، 56 ، 93 ، 131 .
ص 215 ، استقبال ، بيت 8 .

الجزء الثاني : ص 14 ، مرقص ، بيت 48 .
ص 54 ، أنس الوجود ، بيت 17 .
ص 127 بيت 145 .

الجزء الثالث : ص 22 ، حافظ إبراهيم ، بيت 22 .

الجزء الرابع : ص 10 ، الجامعة المصرية ، بيت 34 .
ص 26 ، فتية الوادي ... بيت 30 و31 .
ص 83 ، غاندي ، بيت 24 .

وليس غريبا أن يستخدم هذا الأسلوب في قصيدة « صدى الحرب » بكثرة ، فهي ثاني قصائد « الشوقيات » طولا على الاطلاق إذ بلغت أبياتها 260 ، وهي ملحمة سياسية تاريخية من الطويل ، وهي القصيدة الوحيدة التي عني الشاعر فيها بضبط عناصر لمختلف مراحلها . وهذه أشباه الطوالع المصرّعة فيها :

26 حسامُكَ من سُقْرَاطَ في الخَطْبِ أخْطَبُ ... وَعُودُكَ مِنْ عُودِ المَنَابِرِ أصْلَبُ
....
38 مَلَكْتَ سبيلَيْهِم : ففي الشَّرْقِ مَضْرِبُ ... لِجَيْشِكَ مَمْدُودٌ ، وَفِي الغربِ مَضْرِبُ
....
56 تُحَذِّرُنِي مِنْ قَوْمِهَا التُّرْكِ زَيْنَبُ ... وَتُعجمُ فِي وَصْفِ اللُّيُوثِ وَتُعْرِبُ
....

33 وَمَا رَاعَنِي الاّ لِـواءٌ مُخَضَّبُ هُنَالِكَ يَحْمِيـهِ بَنَـانٌ مُخَضَّبُ

....

131 وأشمط سوّاسِ الفَـوارِسِ أشيَـبُ يَسِيرُ بِهِ فِـي الشّعْبِ أشمَطُ أشيَـبُ

فظاهرة تصريع أشباه الطوالع عند شوقي تضبط صورة بناء المطوّلات في شعره ، فإذا هذه سلاسل مؤتلفة النظام ولكن مختلفة العناصر ، فهي سلاسل ذات حلقات ملتحمة ولكنها قابلة للانفصال ، فليست هي كمعلقات العرب ومطولاتهم التي وان أمكن فيها فصل بعض أقسامها عن الأخرى ، فإنه لا يمكن ذلك الاّ مع الاخلال بالهيكل الباقي .

4 ـ موسيقى المقاطع والمطالع :

المقطع هو المفرد المتخيّر لختام البيت والاطار الذي يحتضن كلّ عناصر القافية أو بعضها ، وهو يلفت الانتباه من عدّة نواح ، منها موسيقاه .

والمطلع ، هو المتخيّر لصدارة البيت ، وهو كذلك يلفت الانتباه إلى عدّة نواح ، الاّ أن الجانب الموسيقي أضعف ما فيه عادة إلا في أمثلة سنعتني بدراستها في قسم خاصّ .

أ ـ موسيقى المقاطع : التصدير (1) :

والتصدير من المظاهر الموسيقية الخاصة بالمقطع . ويتمثّل في رد أعجاز الكلام على صدوره فيدلّ بعضه على بعض ويسهّل استخراج قوافي الشعر ، وذلك بترديد لفظ من ألفاظ البيت أو تكراره في مقام المقطع .

وإذا كان اللفظ الثاني مضبوط المرتبة . باعتباره مقطعا يرد آخر ألفاظ البيت ويكون إطارا لقافيته ، فإن الأول تختلف مرتبته وتتنوع . ولذلك فإننا في تصنيف أشكال التصدير في « الشوقيات » سنعتمد على مرتبة اللفظ الأول المستعمل :

ـ أشكال التصدير :

اللفظُ الأول في أول الصدر :

وشكله :

(—) ——————————— ——————————— (—)

ومنه التّام : وهو ما استعمل فيه اللفظان على نفس الصيغة ، وأمثلته :

خَلَعوكَ من سُلطانهمْ ، فَسَلِيهِـمُ أَمِـنَ القلوبِ وَمُلْكِها خَلَعُوكِ ؟

يَرْمِيكِ بِالأمَمِ الزمانُ ، وَتَـارَةً بِالفَـرْدِ وَاستِبْـدَادِهِ يَرْمِيكِ (2)

(1) ابن المعتز ، البديع ، ص 47 ـ 48 وابن الاثير ، المثل السائر ، ج 3 ص 36 ـ 40 .

(2) ج 1 ص 163 ، 43 .

وبقطع النظر عن بعض أدوات الصدارة :

إلَى عرَفَاتِ اللّهِ يَا خيْرَ زَائرٍ عليْكَ سَلامُ اللّهِ في عرَفَاتِ (1)

والناقص ، وهو ما اختلفت فيه الصّيغة مثل :

– فأدّبْ بِهِ القَوْمَ الطُّغَاةَ ، فَإنّهُ لَنِعمَ المُرَبّي للطُّغَاة المؤدّبُ (2)

– كَرْبٌ تَغَشّاهُمُ منْ رَأيِ سَاستِهِمْ وَأشْأمُ الرّأيِ ما ألقاكَ في الكَرَبِ (3)

– عتْبُهُ رِضًى لَيْتَهُ عتَبْ (4)

يخرج البيت في هذا النوع من التّصدير في شكل وحدة منغلقة نقطة النهاية فيه هي نقطة البداية ، وهذا النوع أكثر استخداما من بقيّة الأنواع لأنه يجمع بين التصدير والتذييل .

اللفظ الأول في آخر الصدر (5) :

وشكله :

———— (—) ———— (—)

ويتمثل في إطارين صوتيين متماثلين أو متقاربين ، يختم أحدهما الصدر والثاني العجز ، فيحكمان إيقاعه ويولّدان بين مقوّماته الصوتية تناسبا .

ومنه التامّ، وهو ما تردد فيه اللفظ بعينه، وإذا اختلفت صورته أحيانا ففي بعض الحركات. ومن أمثلته:

– قَلْبِي ادّكَرْتَ اليَوْمَ غَيْرَ مُوَفّقِ أيَّامَ أنْتَ مع الشبَابِ موفَّقُ (6)

– وَيَرَى النَّاسَ وَالمُلُوكَ سَوَاءً وَهَلِ النَّاسُ وَالمُلُوكُ سوَاء (7)

والناقص وهو ما اختلف فيه اللفظان من بعض النواحي ، مثل :

– مَا رَأى فِي العَيْشِ شَيْئًا سَرّهُ وَأخفُّ العَيْشِ مَا سَاءَ وَسَرْ (8)

– العِلْمُ يَجمعُ في جِنْسٍ ، وَفي وَطَنٍ شتّى القبائلِ ، أجْنَاسًا وَأوْطَانَا (9)

وبهذا النوع من التصدير يمثل البيت وحدة شعرية منفتحة في بدايتها منغلقة في موطنين : آخر الصدر وهو نهاية لها أولى ، وآخر العجز ، وهو نهايتها الثانية .

---

(1) ج 1 ص 98 ، 1 .
(2) ج 1 ص 42 ، 3 .
(3) ج 1 ص 59 ، 39 .
(4) ج 2 ص 14 ، 3 .
(5) فاذا تناسبت عناصر قافية الصدر وعناصر قافية العجز ، كان البيت مصرعا .
(6) ج 1 ص 161 ، 7 .
(7) ج 1 ص 17 ، 63 .
(8) ج 1 ص 125 ، 26 .
(9) ج 1 ص 275 ، 14 .

اللفظ الأول في أوّل العجز ، وشكله :

(—) ——————— — (—) ——————————

تجلّــد للــرَّحِيــلِ فَمَا استَطَاعَا ... وَدَاعًا جنّــةَ الخُلْــد وَدَاعًا (1)

والملاحظ أن هذا النوع من التصدير يكثر في مقامين : التأكيد والمبالغة . ويختص بالعجز لأنّ العجز وحده يمثل وحدةً منغلقة ، ولكنه قد يكون مصحوبا بتذييل في الصدر ، مثلما في :

– وبَنَيْنَــا فلم نُــخَــلّ لبَــانِ ... وَعَلَوْنَا ، فلم يَجُــزْنَــا عَــلاَءُ (2)

– واهْتَــزَّ ، فَالدُّنْيَــا لَهُ مُهْتَــزَّةٌ ... وأَنَارَ ، فَانْكَشَفَ الوجودُ مُنَوَّرَا (3)

بقيّة أنواع التصدير :

وقد يرد التصدير غير خاضع لشكل معيّن :

– ذَهَبَ الجَمِيعُ ، فَلاَ القُصُــو ... رُ تُــرَى ، ولاَ أهْــلُ القُصُورْ (4)

– والمالُ –مُذْ كان– تِمثالٌ يطافُ بِهِ ... والناسُ –مذ كانوا– عُبادُ تِمثالِ (5)

فلئن اختلفت الدرجة الموسيقيّة من شكل إلى آخر ، كما بيّنا ورتّبنا ، فإنّ استخدام هذه الأشكال في شعر شوقي يكاد يكون بنفس الاطّراد .

والملاحظ أنّ أساليب أخرى من التصدير تطالعنا في « الشوقيات » ، ولكنّها نادرة وتتميّز بعمق الدرجة الموسيقيّة . فتقوم على ثلاثة أطراف في البيت الواحد ، مثل :

لَمْ يَلْبَسُــوا بُــرْدَ النَّبِيِّ ، وإنَّمَا ... لَبِسوا طُقُوسَ الرّومِ إذ لبسوكِ (6)

وفي مواطن أخرى يستخدم التصدير في كثير من الأبيات المتتالية ، ولكنه يتنوّع من بيت إلى آخر ، وتختلف درجته الموسيقيّة ، مثل :

– جُعِلَــتْ لِحُــرّ يُبتَلَــى ... فِي ذِي الْحَيَــاةِ وَيَبْتَلِــي

يَرْمِــي ، وَيُرْمَى فِي جِهَــا ... دِ العَيْــشِ غَيْــرَ مُغَفَّــل

مُسْتَجْمِــعِ كَاللَّيْــثِ إنْ ... يجهَلْ عَلَيْــهِ يَجْهَــلِ (7)

(1) ج 1 ص 154 ، 1 .
(2) ج 1 ص 17 ، 19 .
(3) ج 2 ص 33 ، 46 .
(4) ج 1 ص 119 ، 5 .
(5) ج 1 ص 184 ، 6 .
(6) ج 1 ص 163 ، 61 .
(7) ج 1 ص 176 ، 36 و 37 و 38 .

– يَا حَامِلَ الآلامِ عَنْ هَذَا الوَرَى كَثُرَتْ عَلَيْهِ بِاسْمِكَ الآلامُ
أنتَ الذِي جَعَلَ العِبَادَ جَمِيعَهُمْ رَحِمًا ، وَبِاسْمِكَ تُقْطَعُ الأَرْحَامُ
أنتَ القِيَامَةُ فِي وِلاَيَةِ يُوسُفِ وَاليَوْمَ بِاسْمِكَ مَرَّتَيْنِ تُقَامُ (1)

– معاني التصدير :

يرد التصدير في « الشوقيات » ترديدا أو تكرارا .

وروده للترديد فيها أكثر . وإذا تأمّلنا مختلف المعاني التي يغزّزها وجدناها تعود إلى محورين يستقطبانها : التكثيف والتخفيف . الاّ أنّ الترديد قد تقتضيه الضرورة اللغوية ، إلى جانب كونه يعزّز المعنى ، فيرد لمعنى ، وأحيانا لرفع الالتباس أيضا .

– **التكثيف :**

وأساسه التطابق . وهو أكبر محور يرجع إليه التصدير في شعر شوقي ، وينتظم دقائق من المعاني متنوّعة : كالتقارب :

بين مكونات النظام الواحد :

– لاَ تسلنِي : مَا دَوْلَةُ الفُرْسِ ؟ساءت دوْلةُ الفرسِ في البلاد وَسَاؤُوا (2)
– ذَهَبَ الجَمِيعُ – فَلاَ القُصُو رُ تُرَى وَلاَ أَهْلُ القُصُورْ (3)

أو بين وظائف العنصر الواحد :

نَيِّرَةٌ تَنْزِلُ عَنْ هَالَتِهَا لِنَيِّرَهْ (4)

والتأكيد :

تجلَّدَ للرَّحِيلِ فَمَا استَطَاعَا وَدَاعًا جَنَّةَ الخُلْدِ وَدَاعَا (5)

والتفاعل :

جُعِلَتْ لِحُرٍّ يُبْتَلَى فِي ذِي الحَيَاةِ وَيَبْتَلِي
....
مُسْتَجْمِعٍ كَاللَّيْثِ إنْ يُجْهَلْ عَلَيْهِ يَجْهَلِ (6)
– وَاهْتَزَّ ، فَالدُّنْيَا لَهُ مُهْتَزَّةٌ وَأَنَارَ ، فَانْكَشَفَ الوجود مُنَوَّرَا (7)

(1) ج 1 ص 230 ، 41 و 42 و 43 .
(2) ج 1 ص 17 ، 101 .
(3) ج 1 ص 119 ، 5 .
(4) ج 1 ص 145 ، 23 .
(5) ج 1 ص 154 ، 1 .
(6) ج 1 ص 176 ، 36 و 38 .
(7) ج 3 ص 33 ، 46 .

والمبالغة :

– فَعَلَى الْخِلاَفَةِ مِنْكُمَا نُورٌ تَلألأ فَوْقَ نُورْ (1)
– وَيَسُومُونَهُ الرِّضَا بِأُمُورِ لَيْسَ يَرْضَى أَقَلَّهُنَّ الرِّضَاءُ (2)

والقصر :

وَلَمْ تَفْتَخِرْ بِأَسَاطِيلِهَا وَلَكِنْ بِدُسْتُورِهَا. تَفْتَخِرْ (3)

التخفيف : وأساسه التقابل :

بين الايجابي والسلبي :

– خَلُقَ الشَّبَابُ ، وَلاَ أَزَالُ أَصُونُهُ وَأَنَا الوَفِيُّ ، مَوَدَّتِي لا تخلُقُ (4)
– خَلَعُوكِ مِنْ سُلْطَانِهِمْ . فَسَلِيهِمُ أَمِنَ القُلُوبِ وَمِلكِها خَلَعُوكَ (5)

بين الخاص والعام :

– العلمُ يَجْمَعُ فِي جِنْسٍ وَفِي وَطَنٍ شتّى القبائل أجناسًا وَأَوْطَانَا (6)
– مَاذَا دَهَاكَ مِنَ الأُمُو رِ ، وَكُنْتَ دَاهِيَةَ الأُمُورْ (7)

الضرورة اللغوية :

ومن التصدير ما جاء لضرورة لغوية ، كمجيئه :

في مقام ضرب الحكمة : والحكمة كثيرة في شعر شوقي ، وكثير من حالات ورودها يقتضي ترديدا للفظ معيّن ، وكثيرا ما يكون هذا الترديد في شكل تصدير ، وهذا ليس غريبا ، لأن الحكمة في حدّ ذاتها تأتي لتعزز معنى كالتعليل أو التبرير .. كما سنرى .

لاَ تَهْجَعَنَّ إِلَى الزَّمَا نِ ، فَقَدْ يُنَبِّهُ مَنْ هَجَعْ

....

وَانْفَعْ بِوِسْعِكَ كُلِّهِ إِنَّ المُوَفَّقَ مَنْ نَفَعْ (8)

أو في مقام الاستئناف المجرّد :

فخفقتَ منْ ذِكرَى الشبابِ وَعهْدِهِ لهفي عَلَيْكَ ! لِكُلِّ ذِكرَى تخفقُ
كم ذبتَ من حُرَقِ الجوى ، واليوم منْ أسَفٍ عَلَيْهِ وَحسرَةٍ تتحرَّقُ (9)

(1) ج 1 ص 119 ، 80 .
(2) ج 1 ص 17 ، 253 .
(3) ج 1 ص 132 ، 71 .
(4) ج 1 ص 161 ، 5 .
(5) ج 1 ص 163 ، 43 .
(6) ج 1 ص 275 ، 14 .
(7) ج 1 ص 119 ، 41 .
(8) ج 1 ص 158 ، 2 و 5 .
(9) ج 1 ص 161 ، 8 و 9 .

أو في مقام التلازم :

وَمَا الرِّزْقُ مُجْتَنِبٌ حِرْفَةً　　إذَا الحَظُّ لَمْ يهجر المُحترفْ (1)

وقد يقوم التصدير على مجرد التكرار ، وإذاك لا يلعب الا أحد دورين :

جمال الصوت :

إلَى عرفَاتِ اللَّهِ يَا خَيْرَ زَائِرٍ　　عَلَيْكَ سَلاَمُ اللَّهِ في عَرَفَاتِ (2)

أو ملء البيت :

تَلَمَّسَ التُّرْكُ أسْبَابًا ، فَمَا وَجَدُوا　　كَالسَّيفِ مِن سُلَّمٍ للعزِّ ،أوْسببِ (3)

إنّ التصدير من أساليب تركيز الاهتمام في البيت . فاللّفظ المعتمد في التصدير هو بمثابة اللفظ الجامع للمعنى . في لفظ التصدير يتولّد المعنى وفيه يتبلور إذا كان اللفظ الأول منه يحتلّ صدارة البيت ، أو صدارة العجز ، وينتهي إليه مجمل المعنى إذا كان اللفظ الأول منه في آخر الصدر أو في منزلة غير معيّنة . فالتصدير عملية رصد ينطلق فيها الشاعر من المقطع ليصيب هدفه من إحكام البيت على وجه مخصوص مبنًى ومعنًى .

ب — موسيقى المطالع : التذييل (4) :

نطلق لفظ التذييل على نوع من ترديد اللفظ خاصّ ، يتمثّل في استعمال اللفظ في صدارة البيت ، وتكراره في حشوه . فاللفظ المستعمل أوّلا يَحتلّ دائما وأبدا الصّدارة والثاني يرد في الحشو في مواطن مختلفة من مثال إلى آخر،ما عدا مقام المقطع فإذا كان اللفظ الثاني هو الذي لا تتغير مرتبته فيقع دائما وأبدا في مقام المقطع في التصدير ، أي أنه يكون إطارا لقافيته ، فإن اللفظ الأول هو الذي لا تتغير مرتبته ، وهي الصدارة دائما في التذييل . الا أن مظاهر التصدير — وإن كانت تلفت النظر من عدة نواح كما أشرنا — فإن دورها في تعزيز موسيقى البيت أبرز مظاهرها لأن عنصرها الثاني إطار للقافية ، وكذلك التذليل يلفت النظر من عدة نواح ، الاّ أنه دون التصدير موسيقيّة لأنه لا صلة له بموسيقى الاطار العام . ما عدا الأمثلة التي جمع فيها بين التذييل والتصدير ، والتي سبقت الإشارة إليها .

فإذا رمنا دراسة التذييل في هذا السياق فلنقف على ما لعب فيه ترديد الأصوات دورا دلاليا خاصّا ، لا ينحصر في مجرّد الترديد ، بل يصل إلى ضبط الدّلالة لأن لفظ الصدارة كثيرا ما يكون محور برنامج الشاعر في بيته . فما بالك به إذا كرره !

وقد يطرأ التذييل على الطالع . لكن أكثر وروده في الحشو .

(1) ج 1 ص 159 ، 10 .
(2) ج 1 ص 98 ، 1 .
(3) ج 1 ص 59 ، 30 .
(4) يستعمل لها العسكري لفظ الابتداء ، انظر الصناعتين ج 2 ص 435 .

فإذا كان في الطالع فإن دوره يكون أكبر ، لأن لفظ الصدارة إذاك يكون مفتاح الطالع وفي نفس الوقت مفتاح القصيدة كلها ، هو لفظها المحوريّ وأسّ مشكلها :

أمّا العِتابُ فَبِالأحِبَّةِ أخْلَقُ   وَالحبُّ يَصْلُحُ بالعتابِ وَيَصْدُقُ (1)

فقد وقع الترديد هنا في مقام ضرب الحكمة استئنافا ، فمن هذه الناحية لفظ الصدارة « العتاب » هو قوام الحكمة ، وهو من ناحية أخرى ، قوام كلّ القصيدة ، فهي غزلية منطلقها عتاب المعشوقة ، ففي لفظ « العتاب » ملخص بالغ الاجمال لبرنامج الشاعر في القصيدة :

إلامَ الخُلْفُ بَيْنَكُمُ ؟ إلامَا ؟   وَهذي الضجةُ الكُبرَى،علامَا ؟ (2)

أفاد الترديد هنا التأكيد على معنى الاشفاق والتحسّر والضجر المستفاد من الاستفهام ، ولكنه في نفس الوقت صوّر الحيرة الكبرى التي في نفس الشاعر أمام الفوضى البالغة التي في المجتمع المصري ، وهذا موضوع القصيدة .

أما في غير الطالع فإن دور التذييل يكاد ينحصر في بلورة بعض مدلولات البيت .

ضرب الحكمة استئنافا ، لغاية ربط الخاص بالعام والتجربة المحدودة بالقيم الأخلاقية العامّة :

جُبْنٌ أقلَّ وَحطَّ منْ قَدْرَيْهِمَا   وَالمرْءُ إن يَجبُنْ يَعِشْ مَرْذَولاَ (3)

التأكيد :

ـ لَقِينَا في عَدُوّكَ مَا لَقِينَا   لَقِينَا الفَتْحَ وَالنَّصْرَ المُبِينَا (4)

ـ خَيْرُ مَنْ دَعَا   خَيْرُ مَنْ أدَبْ (5)

التقارب :

ـ أفْرَاحُهُ لَمَّا رَآكَ طَلِيقَةٌ   أفرَاحُ (يوسُفَ) يومَ حلّ عِقَالِهِ (6)

ـ نَزَلَ الأرْضَ ، ولَكِنْ بَعْدَمَا   نَزَلَ التّارِيخَ قَبْرَ النّابِغِينَ (7)

التقابل :

ـ وَلِقَوْمٍ نَوَالُهُ وَرِضَاهُ   وَلأقْوَامٍ القِلَى وَالْجَفَاءُ (8)

ـ فَصِبَا الْخُلْدِ كَثِيرٌ دَائِمٌ   وَصِبَا الدُّنْيَا عزيزٌ مُختصَرٌ (9)

---

(1) ص 1 ص 161 ، 1 .
(2) ج 1 ص 221 ، 1 .
(3) ج 1 ص 173 ، 10 .
(4) ج 1 ص 280 ، 2 .
(5) ج 2 ص 14 ، 60 .
(6) ج 1 ص 169 ، 47 .
(7) ج 1 ص 253 ، 8 .
(8) ج 1 ص 17 ، 46 .
(9) ج 1 ص 125 ، 9 .

وهكذا نفهم جيدا لماذا لم بحظ هذا الأسلوب الذي نسمّيه بالتذييل ، بعناية العرب . فإن أثره في موسيقى البيت ضعيف ، الاّ أن له دورا دلاليا ذا بال خاصّة إذا ورد في الطالع . إذاك يكون حجر القصيدة الأساسي .

*
* *

بدت لنا مظاهر الموسيقى الخاصة في « الشوقيات » تكرّس نزعات تقليدية عند شعراء العربية في القديم ، ولا تدلّ على ظهور نزعة خاصّة عند الشاعر عبّد بها مسلكا جديدا أو هيّأ بها جوّا تجديديّا ، فرغم أن شوقي استعملها في شعره بوفرة وتنوّع ورغم أنه طوّعها لفنّة بحيث لم تولّد في شعره أثرا سيّئا ، فإنّها لم تحظ في شعره إلاّ بالاحياء ، أمّا التوسّع فيها وتوطين النفس عليها ، فسيكونان في شعر المعاصرين . فعلى مظاهر الموسقى الخاصة ستقوم حركات التجديد في الشعر ، كما ستقوم على نقض مظاهر موسيقى الاطار .

الخاتمة :

إن شوقي لم يقدم شيئا لأولئك الذين يطمعون في بديل منبّت للجماليّة التي ولّدتها الحضارة العربية في تاريخها الطويل ، فهذا البحث في موسيقى « الشوقيات » يبيّن أنّها خلت من « الجدة » إن لم نقل خلت من البدعة . لكنّها لم تخل من جمال . هذا الجمال أصوله في السّنن الحميدة المتّبعة والوصايا القديمة المقرّرة والقيم الحسّية الخالدة ، أي فيما تظافرت عوامل التاريخ على اعتباره قانونا عامّا يتحدّى الزمان والمكان .

إن شوقي آثر تأمين رسالته بأن نزع بها إلى ماضي شعر العرب على أن يسلمها إلى نزوات التجديد بدون أن يوفّر لها الأمن على مستقبلها . وهي مع ذلك لا تخلو من تحدّ ، والاّ فهل من السّهل أن تكون في شعر المحدث نزعة تقليدية تفيد من التراث وتحكم الصلة بين مختلف عطاء الأجيال وتسبك من جيّد الشعر الماضي صورة نابضة وتوفّر للطاقات الجديدة منطلقات ثابتة كالنزعة التي في «الشوقيات» ؟

إن النظرْ في الفصول الموالية من شأنه أن يزيد هذا الرأى تدقيقا .

الباب الثاني

مستوى الملموسات : الحركة

الفصل الأول

أبرز أساليب التعبير عن الحركة : المقابلة

المقدمة :

استقرّ عند منظّري علم البلاغة من العرب أن الطباق والمقابلة من المحسّنات المعنوية الداخلة في باب البديع ، وأنّ الطباق هو الجمع بين اللفظ وضده في الكلام ، وأن المقابلة هي الجمع بين أكثر من ضدّين أو الجمع بين معنيين متضادّين في الكلام وأنّ « أصلها ترتيب الكلام على ما يجب ، فيُعطى أوّل الكلام ما يليق به أوّلا ، وآخره ما يليق به آخرا » (1) .

اطّرد عندهم هذا التقسيم الثنائي رغم أنّ هاتين الظاهرتين الأسلوبيّتين لا تختلفان في الحقيقة إلا في درجة المدى والعمق ، ورغم أن للطباق منهما صلة بالجناس إذ يلتقي به أحيانا كما بيّنا عندما درسنا الجناس .

ونرى أن حرصهم على الفصل بين الطباق والمقابلة من ناحية وعلى إقامة حاجز كلّي بين الطباق والجناس من ناحية أخرى هو الذي يفسر عدم اتفاقهم في البداية على الحدّ بين الجناس والطباق وعلى المصطلح الذي يناسب كلاّ منهما .

فلفظ الطباق يثير مشكلا من حيث اشتقاقه ومفهومه . وقد عالج العرب هذا المشكل كثيرا . والذي يهمّنا الاحتفاظ به من نتائجهم في ذلك هو اتفاقهم الغالب (2) على أن أصل معنى الطباق ، المناسبة والموافقة

(1) ابن رشيق ، العمدة ج 2 ص 15 .
(2) ما عدا ابن أبي الحديد فانه يرجع اشتقاق الطباق الى معنى المشقة. انظر الفلك الدائر على المثل السائر ، اثر « المثل السائر » ج 4 ص 300 .

و« مساواة المقدار من غير زيادة ولا نقصان » (1) بدون أن ينبني ذلك حتما على تماثل في الدالّين أو تضادّ في المدلولين ، غير أن قدامة بن جعفر ومن تبعه اعتبروا الطباق فيما تماثل الدالان فيه أو تقاربا واختلفا في المدلولين فأطلقوه على ما اصطلح عليه غيرهم بالجناس ، واستعملوا لما اعتبره غيرهم طباقا مصطلح التكافؤ (2) . وخصّ الأغلبيّة - دون قدامة ومن تبعه - ما اختلف فيه الدّالاّن وتضادّ المدلولان بمصطلح الطباق ، واتخذوا لما تماثل فيه الدالان أو تقاربا واختلف المدلولان مصطلح الجناس (3) .

وأنصف الفريقين ابنُ الأثير بأن أعرض تماما عن مصطلح الطباق - موفقا - لما رأى فيه من التباس وغموض بأن عمّم مصطلح المقابلة على كلّ ما تضادّ فيه المدلولان (4) . وأنصفهما كذلك ابن رشيق بأن بيّن وجاهة كلّ من الموقفين ما دام كِلا الفريقين يقرّ ضمنيا بأنّ المناسبة والموافقة ومساواة المقدار من غير زيادة ولا نقصان أساس مشترك بين الجناس والطباق (5) . غير أن الذي لم يبرزه ابن الأثير وأبرزه ابن رشيق بوضوح هو امكانية اجتماع الطباق والجناس في اللفظين في بعض الحالات .

ونرى أنّ الاختلاف بين المنظّرين في الحقيقة راجع إلى أنّهم يجمعون بين زاويتين من النظر مختلفتين : زاوية الدالّ وهي قضية صوتية ، وزاوية المدلول وهي قضيّة دلاليّة ، بدون أن يتنبهوا إلى ما ينجرّ عن هذا الجمع من تقاطع . فمتى نزلنا الأشياء منازلها خرجت علاقات الدال بالمدلول على هذه التقاليب الممكنة :

اختلافِ في الدّالّين:
+ اختلاف في المدلولين ← (تمام الاختلاف)
+ اتفاق في المدلولين ← ترادف
+ تضادّ في المدلولين ← « طباق »

***

اتفاق في الدّالّين :
+ اتفاق في المدلولين ← تكرار
+ اختلاف في المدلولين ← جناس
+ تضاد في المدلولين ← جنـاس || طبـاق

فنلاحظ أنّ الحالة التي يتفق فيها الدّالاّن ويتضادّ المدلولان هي النقطة التي يتقاطع فيها الجناس والطباق ويلتقيان : « من ذلك ما يقع في الكلام شيء مما يستعمل للضدين كقولهم جلَل بمعنى صغير ، وجلَل

(1) ابن رشيق ، العمدة ج 2 ص 5 - 7 .
(2) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 163 - 164 وابن رشيق ، العمدة ج 2 ص 5 - 7 .
(3) ابن رشيق ، العمدة ج 2 ص 5 - 7 وابن الاثير ، المثل السائر 3 ص 143 - 144 .
(4) ابن الأثير ، المثل السائر ج 3 ص 143 - 144 .
(5) ابن رشيق ، العمدة ج 2 ص 5 - 7 .

بمعنى عظيم . فإن باطنه مطابقة . وإن كان ظاهره تجنيسا » (1) وقد أشرنا في باب الجناس إلى إمكانية إدخال كثير من حالات ذلك في باب أسماء الأضداد .

وتتنوّع بعد ذلك مظاهر المقابلة في معناها المحدود عند العرب وتختلف مناهج درسها من منظر إلى آخر انطلاقا من التضادّ بين المعنيين إلى الائتلاف بينهما ومن توفّر الموازنة بين شقّي التركيب فيها إلى انعدامها . على أنّ أجلى صورها عندهم على الاطلاق تلك التي تكون فيها المقابلة قائمة على موازنة وحسن تقسيم . ومفضية إلى تضادّ تامّ بين المعنيين .

والجدير بالملاحظة أنّ الأغلبية السّاحقة من أمثلة المقابلة – في معناها الواسع (2) – التي ضربوا شعرا تضمنت العنصر المقابل الأول في الصدر والعنصر الثاني في العجز . وأنهم كادوا يقتصرون على ما ظهر منها في البيت الواحد . فقلّما مثّلوا لما توزع عنصراه المتقابلان على بيتين متتاليين أو أكثر .

والمقابلة كثيرة الاستخدام في شعر العرب ونثرهم ، فلا تكاد تخلو من مثال منها الفقرة من الفقرات أو القطعة من الأبيات . وقد عدها البلاغيون من أبرز مقوّمات الشعر وأبين علامات جودته . فقال أبو الحسين اسحاق بن وهب الكاتب في « البرهان في وجوه البيان » :

« والذي يسمّى به الشعر فائقا . ويكون إذا اجتمع فيه مستحسنا رائقا : صحّة المقابلة . وحسن النظم . وجزالة اللفظ . واعتدال الوزن . واصابة التشبيه وجودة التفصيل . وقلّة التكلّف . والمشاكلة في المطابقة . وأضداد هذه كلّها معيبة ، تمجّها الآذان . وتخرج عن وصف البيـان » (3) .

فـــن المقابلـــــة

وليس من العسير على الناظر في « الشوقيات » ولو نظرا سريعا أن يستخلص أن المقابلة من أساليب مستويات الكلام الرّئيسية في مباني أشعارها ومعانيها ، ولكن طرافة المقابلة عند شوقي ليست في وفرة استخدامها وكثرة اطرادها فحسب ، وإنما في تنوّعها من حيث المدى والعمق كذلك بحسب استغلال الشاعر إمكانيات التقابل في الرصيد اللغوي المشترك من ناحية ، واستنباطه إمكانيات منه جديدة بعمل ملكة الخلق الفنيَ من ناحية أخرى ، وبحسب المظاهر التي يخرجها فيها ، وطرافتها من حيث أحكام عناصرها التي تتجلى فيها ومنازلها من التراكيب وتقدير المسافة بين بعضها البعض وطرافتها أيضا من حيث المعاني المختلفة التى تأتي منبّهة عليها فمن حيث مدى مساهمتها في شعرية القصيد .

---

(1) ابن رشيق ، العمدة ، باب ما اختلط فيه التجنيس بالمطابقة ج 2 ص 12 .
(2) وفي هذا المعنى نستعملها في بقية البحث معرضين عن مصطلح الطباق كما فعل ابن الاثير .
(3) ص 175 وانظر حازم القرطاجني « منهاج البلغاء ... » ص 44 – 45 .

أنواع المقابلات :

لا نعني بالأنواع تقسيمها بحسب ما انحصر من المقابلات في لفظين إثنين ولم يتعدّهما وما توزّع على أكثر من لفظين فصاعدا بدون اعتبار آخر وإلا فإننا إذاك لا نعدو الالتزام بالتقسيم الثنائي الذي أثر عن العرب . وإنما نعني كذلك تقسيمها باعتبار ما تنوّع منها بمدى استخدام الرصيد اللغوي المشترك وحدوده في إقامتها كما نعني كذلك مدى بساطتها وتركيبها . هكذا نصنّف مقابلات « الشوقيات » قسمين : — المقابلة اللغوية والمقابلة السياقية —

1) المقابلة اللغوية :

أ — خصائصها :

أما المقابلة اللغوية فهي التي تبيّنا أن علاقات المتقابلين فيها اختيارية (1) وهي تلك التي تتمثل في استعمال لفظين إثنين متضادّين بحكم الوضع اللغوي لا يشترك معهما في ذلك ثالث .

فالشاعر في هذا النوع من المقابلة ، يستسلم لضغط المعجم المشترك على إمكانيات التصرف الخاصة وإرسال الكلام فيصغر بذلك حظه من التفنن فيه ويعظم شأنه في استغلال الرصيد اللغوي العام .

وترد المقابلة لغوية في شعر شوقي بنسبة محدودة إذا قيست بالمقابلة السياقية ، ولكننا لا نستطيع أن نقف بهذه الظاهرة على نزعة خاصة مميزة لأسلوب الشاعر . لأننا نستطيع أن نجد لهذا التفاوت في النسبة ما يبرّره من ضغط مضاعف على الشاعر . فإلى جانب الضغط المعجمي الأول المذكور والذي يجعل الشاعر غير قادر على التفنن في إخراج أزواج المقابلات اللغوية إلا بالقدر الذي يسمح به المعجم ، فإننا نجد ضغطا ثانيا نوعيا يقصر المقابلة اللغوية على الاطارات الدلالية الدنيا ، إذ لا تكون المقابلة اللغوية إلا بين مفردين بينما السياقية تكون بين مفردين كما تكون بين أكثر من مفردين .

غير أنّنا إذا قارنّا بين المقابلات اللغوية والمقابلات السياقية المحصورة في مفردين فقط ، وجدنا تكافؤا في نسبتي استخدامهما .

فمن مقابلات الشاعر اللغوية ، مقابلته الأصول بالفروع :

فَهَـلْ مَـنْ يُبَلِّـغُ عَنَّـا الأصو ... لَ بِأنَّ الفُرُوعَ اقْتَدَتْ بالسِّيَرُ ؟ (2)

أو مقابلته بين فعلي الضيق والسّعة في خطاب رحّالة :

مَاذَا لَقِيتَ مِنَ الدَّوِّ السَّحِيقِ ، ومِنْ ... قَفْرٍ يَضيقُ على السَّاري، وَيَتَّسِعُ ؟ (3)

---

(1) Paradigmatiques

(2) ج 1 ص 132 ، 66

(3) ج 1 ص 55 ، 35 .

أو مقابلته بين الحق والباطل في قوله :

وكَــمْ مَــنْ أتَــاك بِمَجْمُــوعَــةٍ مِــنَ البَاطِلِ . الحَقُّ عُنْوَانُهَــا (1)

أو مقابلته بين الوجود والعدم في هذا البيت في وصف الخمرة :

طَالَ عَلَيْهَــا القِــدَمْ فَهْيَ وُجودٌ عَدَمْ (2)

لكن تسميتنا هذا النوع من المقابلة لغويةً لا يتسنى إجراؤُها أحيانا إلاّ بشيء من التجوّز لما يقتضيه الكلام أحيانا من تأويل مرجعه إلى سببين : سبب يعود إلى ما جرى في عرف الناس من امكانية المقابلة بين عناصر ثلاثة في بعض الأنظمة لا بين عنصرين ، من ذلك نظام الزمان . فإنه يقابل فيه بين الأمس واليوم كما يقابل فيه بين الأمس والغد كما يقابل فيه بين اليوم والغد . فكلّها في رأينا مقابلات لغويّة حتى وإن اجتمعت ألفاظ الأمس واليوم والغد في سياق واحد كما في هذا البيت :

فَكُــنْ لَنَــا اللّهُــمَّ فِــي أمْسِنَا وكُنْ لنَــا اليوْمَ ، وكُنْ في غَدِ (3)

أو في هذا :

مُبَـارَكًـــا فِــي يَــوْمِــــهِ وَالأمْسِ . مَيْمُونًـا غَــدَا (4)

أمّا السبب الثاني فيرجع إلى أنّ الضدّ وشبه الضدّ قد تصحّ مقابلة كلّ منهما بالشيء نفسه إذا اطّرد استعمالهما مقابله في الكلام. فاطّراد استعمال الأسلوب من الأساليب بأيّ وجه من الوجوه أهمّ عوامل تقعيده في اللغة . لا يفضي الأمر فيما نحن فيه إلى ترادف الضد وشبه الضدّ دائما ، ولا يقوم عليه ختما ، ولكنه يفضي إلى خلق امكانيتين في المقابلة إلى حدّ يعسر معه أحيانا التفريق بين ما هو الأصل وما هو الفرع ، فتصحّ لكليهما التسمية بالمقابلة اللغوية لذلك .

ومن هذا النوع مقابلته بين « الاظهار » و« الاخفاء » فبين « خاف » و« باد » .

قال في الأول :

أنْتِ مَا أظْهَرَ الوُجُودُ وَمَا أخْــــــفَى ، وَأنتِ الاظهَارُ وَالاخفَـاءُ (5)

وفي الثاني :

وَهَــذَّبَ الهِنْــدُ دِيَانَاتِهِــمْ بِكُلِّ خافٍ منْ رَمُوزِيَ وَبَادْ (6)

(1) ج 1 ص 262 ، 44 .
(2) ج 2 ص 92 ، 1 .
(3) ج2 ص 25 ، 37 .
(4) ج 2 ص 28 ، 2 .
(5) ج 1 ص 17 ، 150 .
(6) ج 1 ص 116 ، 13 .

« فالاظهار » و « الابداء » مترادفان هنا ومقابلة كلّ منهما بالاخفاء مطّردة ، فينزّلان عندنا منزلة المقابلات اللغوية .

ولنا أن نستخلص من هذا مقياسا نؤكد به نزعة مفردين ما إلى الترادف : فإنّ هذه النزعة تتأكد إذا اطرد استعمال كلّ منهما مقابلا لشيء مشترك بينهما .

وان دور شوقي في استخدام المقابلة اللغوية ليبقي محدودا شيئا ما ، لأنه إذا تعدّى استخراج ما في بطون المعاجم من أزواج المقابلات ، فإلى مجرّد فضل اختيار يجسّمه ما استعمل على حساب ما لم يستعمل ، وإلى مجرد مزية الايحاء إلى المتقبّل بضدّ الشيء قبل التصريح به عن طريق تهيئته له بذكر الشيء نفسه على مسافات مقدرة ، ليس إلاّ . فالمقابلة اللغوية — عدا هذا الدور — لا تعكس عملا خلاقا بحقّ ولا تساهم في شعرية الشعر بحظّ كبير .

ب — أشكال المتقابلات فيها :

لا يبدو أنّ للوظائف النحوية التي أدّتها مختلف المتقابلات في « الشوقيات » أهميّة خاصّة فقد كانت متنوّعة وغير متبلورة في شكل معيّن متميّز . ولكنّ أهميّة أنواع هذه المتقابلات ومبانيها كانت واضحة ، إذ كان لها تأثيرها في إخراج المقابلة وتلوين دورها .

والنظر في مقابلات الشاعر اللغويّة مكّننا من أن نلاحظ أنّها في الجملة تخضع للانسجام في أنواع الكلمات وإلى الائتلاف بين مبانيها . فالمتقابلان في هذا النوع من المقابلة هما في الأغلبية السّاحقة من قبيل الأسماء المشتقة والأفعال ، وما كان منهما من الأسماء الجامدة فنادر نسبيّا إلاّ أنّ الشاعر لم يستغلّ في ذلك كلّ أنواع المشتقّات في العربية ، بل كانت الأولويّة المطلقة في المقابلة للمصدر واسم الفاعل والصفة المشبّهة فللفعل ممّا يسمح باستنتاج أنّ الشاعر يقابل بين ما نسمّيه ذوات الأفعال (بالفعل أو بمصدره) وبين عوامل الأفعال (باسم الفاعل والصفة المشبّهة ، دون اسم المفعول) ولا يقابل بين درجات القيام بالأفعال (التي تعبّر عنها اللغة بصيغ المبالغة واسم التفضيل واسم المعدود (1) واسم الهيئة) ولا بين ظروف القيام بالأفعال (التي يستعمل لها في اللغة أسماء المكان والزمان والغاية (2) والآلة) .

وتجدر الاشارة إلى أنّ نصيبا لا يستهان به من مقابلات الشاعر اللّغويّة وردفيها المتقابلان في صيغة الجمع .

وقد لاحظنا أنّ أغلبيّة مقابلات الشاعر اللغويّة كان المتقابلان فيها يخضعان للانسجام من حيث النوع ، هكذا بدا شوقي نازعا إلى مقابلة المصدر بالمصدر واسم الفاعل باسم الفاعل والصفة بالصفة والفعل بالفعل ومقابلا الاسم الجامد بالاسم الجامد مقابلته المفرد بالمفرّد والجمع بالجمع .

(1) نسمي « اسم المعدود » ما يسمى عادة اسم المرة .
(2) نسمي « اسم الغاية » ما يسمى عادة المصدر الميمي .

لكنّ صيغ المتقابلات لا يغني فيها الاجمال . فهي تحتاج إلى تفصيل يوضّح خصائص المتقابلات في كلّ باب . فقد بان لنا أنّه :

– يغلب على مقابلته اسم الفاعل باسم الفاعل اشتراك المتقابلين في وزن واحد هو وزن **فاعل** ، واشتقاقهما من الثلاثي المجرد :

نَازِلَاتٌ فِي سَيْرِهَا **صَاعِدَاتٌ** كالهَوَادِي يهزُّهُنَّ الحُدَاءُ (1)
وَارِدَةً دسكـــــــرةً **صَادِرَةٍ** عَنْ دسْكَرَه (2)

– كما يغلب على مقابلته الصفة بالصفة اشتراك المتقابلين في وزن واحد هو وزن **فَعِيل** :

يَا لَيْتَ شِعْرِي يَا أَسِيرُ . **شَجٍ** فُؤَادُكَ . أَمْ **خَلِي**؟ (3)
تَعُدُّ عَلَيْهِ الزَّمَانَ **القَرِيبَ** وَيُحصِي عَلَيْنَا الزَّمَانَ **البعيدْ** (4)

ويغلب على مقابلاته الفعل بالفعل انسجام المتقابلين في التجرد أو الزيادة وفي نوع المسند إليهما الفعلان ، أما اتفاقهما في الزمن فيكاد يكون قاعدة :

تُحَذِّرُنِي مِنْ قَوْمِها التركَ زَيْنَبُ **وَتُعْجِمُ** في وَصْفِ اللّيوثِ **وَتُعْرِبُ** (5)
لاَ تَخْلُ مِنْ أَمَلٍ ، إذَا **ذَهَبَ** الزَّمَانُ فَكَمْ **رَجَعْ** (6)

– أما الأوزان المعتمدة في مقابلته المصدر بالمصدر أو الاسم الجامد بالاسم الجامد أو الجمع بالجمع فقد تنوّعت كثيرا بدون أن تكون الأولوية فيها واضحة لصيغة على أخرى (7) :

مصدر / مصدر :

كَانَتْ لِجُنْدِ اللّهِ فِيهَا **شِدَّةٌ** فِي إثْرِهَا لِلْعَالَمِينَ **رخَاءُ** (8)
هَذَا هِلاَلُكُمْ تَكَفَّلَ **بِالْهُدَى** هَلْ تَعْلَمُونَ مَعَ الهلاَلِ **ضَلاَلاَ** (9)

اسم جامد / اسم جامد :

– تَحَيَّرَتِ **البَدْوُ** مَاذَا تَكُونُ ؟ وَضَلَّتْ بِوَادِي الظُّنُونِ **الحَضَرْ** (10)
– وَمَا هُوَ مَاءٌ وَلَكِنَّهُ وَرِيدُ الحَيَاة **وَشِرْيَانُهَا** (11)

---

(1) ج 1 ص 17 . 8 .
(2) ج 1 ص 145 . 50 .
(3) ج 1 ص 176 . 10 .
(4) ج 2 ص 29 . 3 .
(5) ج 1 ص 42 . 56 .
(6) ج 1 ص 157 ، 4 .
(7) على عكس ما انتبه بودولاموت في خصوص الجمع 2 ص 469 .
(8) ج 1 ص 34 . 103 .
(9) ج 1 ص 185 . 28 .
(10) ج 1 ص 132 ، 12 .
(11) ج 1 ص 262 . 39 .

جمع / جمع :

– تَهَادَتْ سَلاَمًا فِي ذَرَاكَ مطيّــةٌ   لَهَا رغباتُ الخَلْقِ ، وَالرَّهبَاتُ (1)

– فَهَــلْ مَــنْ يُبَلِّــغُ عَنَّــا الأصُــو   لَ بِـأَنَّ الفُرُوعَ اقْتَدَتْ بالسِّيَــرْ (2)

وليس الانسجام الذي لاحظنا والائتلاف الذي بيّنا ، إلاّ مظهرا من مظاهر ضغط المعجم على الشاعر صورة من قلّة تصرّفه فيه إلاّ بأشكال محدودة .

2) المقابلة السياقية :

أ – خصائصها :

نسمّي سياقية كلّ مقابلة كانت علاقة المتقابلين فيها توزيعيّة (3) فتقابل الشقين في هذا النوع ليس مرجعه إلى الوضع اللغوي وإنما إلى أسلوب الشاعر وحده . فالشاعر في اخراج المقابلة السياقية لا يخضع لضغط المعجم المشترك بقدر ما يستجيب لملكته الخاصة في الخلق الفني. ففي هذا الأسلوب تقدّر جهوده وتقاس عبقريته . على أنّ الشاعر في هذه الحالة ليس في مأمن من كلّ ضغط ، بل قد يعرض له استخدام قوالب من المقابلات السياقية التي جهزّها قبله الشعراء ، فيتقلّص بمفعول ذلك حظه من التفنّن . ولكنّ المهمّ هنا هو أن نؤكّد ضعف دور المعجم في إنشاء أزواج المقابلات وفي توجيه الاختيارات في المقابلة السياقية .

وأكثر مقابلات شوقي سياقية . وهذه الكثرة بالغة ، ونفسّرها بالسببين اللذيْن ذكرنا .

والمقابلة السياقية نوعان : نوع يتمثل في استعمال لفظين يتضادان في أبعاد الدلالة وليسا بضدّين في الوضع اللغوي ، وآخر يتمثل في استعمال أكثر من لفظين يتضادّان في أبعاد الدلالة .

ولعلّ الاشارة إلى ضرورة الاستعانة بالسياق لتحديد دور المقابلة السياقية من البديهيات ، ولكنا نريد الالحاح على أننا لا نتبيّن هذا النوع من المقابلات إلا في الاطار الذي تزرع فيه ولا نلمس قيمتها إلا بالرجوع إليه .

ولبيان تفاعل السياق مع الرصيد اللغوي في خلق المقابلات السياقية ، نكتفي بالوقوف على المقابلة بين المفردات ، وخصائص هذه هي خصائص مقابلة التراكيب .

وإذا ما عسر علينا اخضاع مختلف مظاهر المقابلة السياقية بين لفظين في « الشوقيات » لقوانين مضبوطة فإنه بالامكان الاشارة إلى أنها تكون بين الشيء ومقارب ضدّه أو غير ضده ، ولا تعدو أن تجيء للإيحاء بمعان جديدة ما كان ليتوصّل اليها الشاعر بمقابلة لغوية ، أو لامكانية التسوية بين العنصرين المتقابلين وتعويض

(1) ج 1 ص 92 ، 37 .
(2) ج 1 ص 132 ، 66 .
(3) Syntagmatiques

أحدهما بالآخر ، أو لضرورة شعرية لا يتسنّى له إلا احترامها ، أو لغير سبب واضح ، فنعتبرها إذاك غير موفقة .

والطريف في المقابلة السّياقية عامّة ، أنّها تنبني على تداخل مستويين : مستوى لغوي وآخر سياقي .

ففي قسم أوّل من هذه المقابلات يتكون المستوى اللغوي من عنصرين متقابلين لا نعتبر إلا أحدهما ظاهرا في النص . ويتكون المستوى السياقي من عنصرين كذلك ، العنصر اللغوي الظاهر . وعنصر آخر ظاهر طبعا ، على أننا لا نستطيع أن نميز بين اللغوي منهما والسياقي إلا بتحليل الرسالة .

ففي البيت التالي مثلا :

فَلِمَــنْ حَاوَلَ النَّعِـيمَ نَعِيمُ   وَلِمَنْ آثر الشَّقَـاءَ شَقَـاءُ (1)

قابل الشاعر بين النعيم والشقاء . ولكن لفظ النعيم يقابله لفظ البؤس في اللغة ، ولفظ الشقاء يقابله لفظ السعادة . والنعيم سبب السعادة ، بينما الشقاء سببه البؤس ، فيكون جمع الشاعر بين النعيم والشقاء على هذه الصورة مقابلة لسبب الشيء بنتيجة ضده ، كما يتضح في الشكل التالي :

النعيم ≠ البؤس = السبب

↓ ↓ ↓

السعادة ≠ **الشقاء** = النتيجة

فالمقابلتان (النعيم ≠ البؤس) و(**السعادة** ≠ **الشقاء**) لغويتان . لكن لم يتوفر أيّ منهما في السياق .

أما المقابلتان (النعيم ≠ **الشقاء**) و(**السعادة** ≠ البؤس) فسياقيّتان . وقد توفّرت إحداهما في السياق . وقد تكوّنت كلّ منهما من تقاطع مقابلتين لغويّتين .

فالمقابلة السياقية في هذه الصورة الغالبة في « الشوقيات » ، يولّدها الشاعر من تقاطع مقابلتين لغويّتين .

وثراء هذا النوع من المقابلات هو من حيث توسيع مجال الكلام أو تضييقه ، تدقيقا لحقيقة الظاهر منه عن طريق الايحاء بالباطن . ففي المثال السابق كنّا أمام سلسلة هذه حلقاتها :

النعيم ← **السعادة** ≠ البؤس ← **الشقاء**

سبب **نتيجة** ≠ سبب **نتيجة**

لم يُذكر في النصّ إلاّ طرفا السّلسلة مع أنّه لم تخف في التبليغ أيّة حلقة منها . ويكثر هذا الضرب من المقابلة في شعر شوقي بصفة ملموسة ، فمنها كذلك قوله واصفا ملكة النحل :

صَاعِــدَةٌ فِـي مَعْمَـلٍ   مِـنْ مَعْمَـلٍ مُنْحَدِرَهْ (2)

فالصعود يقابلهُ في اللغة النزول ، أمّا الانحدار فيقابله التسلّق ، لكنّ الشاعر في مقابلته الصعود بالانحدار لم يكتف بالاشارة إلى الحركة العمودية الدائمة التي في مقابلة الصعود بالنزول ، ولا بالتعبير عن معنى مشقّة

(1) ج 1 ص 17 ، 218 .
(2) ج 1 ص 145 ، 49 .

التحرّك الذي يفهم من مقابلة الانحدار بالتسلّق ، بل تجاوز ذلك إلى الجمع بين المعنيين : معنى الحركة ومعنى المشقّة معا .

ومن ذلك أيضا مقابلة الشاعر الحيّ بالغابر في قوله :

وَاقْرَؤُوا آدَابَ مَنْ قَبْلَكُمُ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ رُبَّمَا عَلَّمَ حَيًّا مَنْ غَبَرْ (1)

فالحيّ يقابله الميْت لغة والغابر يقابله الحاضر (2) ، أمّا المقابلة بين الحيّ والغابر كما في البيت فلإفادة معنى استفادة الحيّ من الميت من ناحية ومعنى استفادة الحاضر من الغابر من ناحية أخرى .

وإذا كانت عناصر سلسلة التبليغ يظهر بعضها في النص وتظهر كلّها في التبليغ لتوسّع مجال الدّلالة كما في الأمثلة السّابقة ، فإنّ ما لا يظهر منها في النّص لا يأتي في بعض الأمثلة الأخرى إلاّ ليضيّق مجال الدلالة فيما ظهر ، من ذلك قول الشاعر :

وَلْنَجْعَلْ مِصْرَ هِيَ الدُّنْيَا ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ وَلْنَجْعَلْ مِصْرَ هي الدِّينَا (3)

فالدّنيا تقابلها في اللغة الآخرة ، والدين يقابله الكفر ، ولكنّ الشاعر في مقابلته الدّنيا بالدّين حصر معنى الدّنيا في صلاح المعاش ، دون معنى المادّة واللذة ، وحصر معنى الدين في صلاح المعاد ، دون معنى الايمان والتعبّد .

ونرى مقابلة الشاعر بين اللفظين مقابلة سياقية كثيرا ما قامت على صور ، وقد كانت هذه الصور متفاوتة في الوضوح والخفاء .

فممّا اتّضحت فيه الصورة قوله :

جَمَعَ الخُلْقَ وَالفَضِيلَةَ سِرٌّ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ شفَّ عنه الحجابُ فَهْوَ ضِيَاءُ (4)

فالسرّ يقابله في اللغة الجهر ، والضياء يقابله الظّلام ، فيتّضح أنّ الشاعر في مقابلته السرّ بالضياء استعار صورة الضياء للجهر فدلّ بذلك على الشيء ومفعوله في نفس الوقت .

وكثيرا ما وقعنا في « الشوقيات » على مقابلات سياقيّة لم نجد لها قياما على صور بلاغية ولا لمسنا لها دورا كبيرا في توسيع الدلالة ، أو تضييقها ، ولكنا لم نعتبرها – مع ذلك – مردودة ، مثل مقابلته الدفع بالجلب في قوله :

نِلْتُمْ جَلِيلاً وَلاَ تُعْطَوْنَ خَرْدلةً ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ الاّ الذي دفع الدّستورُ أوْ جَلَبَا (5)

---

(1) ج 1 ص 125 ، 48 .
(2) انظر استعمالها ج 1 ص 159 ، 20
(3) ج 1 ص 132 ، 89 .
(4) ج 1 ص 17 ، 144 .
(5) ج 1 ص 76 ، 17 .

بينما في اللغة يتقابل الدّفع مع الجذب والجلب مع الدّرء ، لكن مخالفة ذلك لم تؤل إلى نتيجة ايجابية أو سلبية بسبب نزعة الدّفع والدّرء إلى التّرادف ، مع الملاحظ أن وزن البيت المذكور يخوّل استعمال أي الفعلين شئنا بدون خلل . لكنّ المقابلة السياقية قد لا يخفى تكلّفها في بعض الأمثلة التي كان ضغط الضرورة الشعرية فيها ظاهرا . فقوله :

يُبْصِرُ الآلُ إذْ يُـرَاحُ بِهِـمْ فِـي   موْقف الذّلّ عَنْوَةً ، وَيُجاءُ (1)

قابل فيه الرواح بالمجيء ، بينما اللغة تقابل بين الرواح والغدو ، وبين المجيء والذهاب ..

***

وفي قسم ثان من هذه المقابلات ، يكتفي كلّ من المستويين اللغوي والسّياقي بامكانية واحدة في التقابل لشغور يحدث في سلسلة الدوالّ ، ففي قول شوقي :

لَوْ أنَّ أبْطَالَ الْحُرُوبِ تَفَرَّقُوا   غلبَ الجبـان على القَنَا الأبطالاَ (2)

مقابلة بين الجبان والأبطال ، لكنّ الجبان في اللغة يقابله الشجاع ، أمّا البطل فلا يقابله شيء .

الجبـان ≠ الشجاع

(محل شاغر) ≠ الابطـال

فلنا : (الجبان ≠ شجاع) وهي المقابلة اللغوية الوحيدة الممكنة . ولنا (الجبـان ≠ **الابطال**) وهي المقابلة السياقية الوحيدة الممكنة والمستعملة .

وفي قوله :

وَيَرَى النَّاسَ وَالْمُلُـوكَ سَوَاءً   وَهَلِ النَّاسُ وَالمُلُوكُ سوَاءُ ؟(3)

نستطيع أن نقابل الملوك بالرعايا ، ولكن بماذا نقابل لفظ الناس ؟

فالملاحظ أنّ الشاعر في اجتهاده لسدّ قصور اللغة بتوليد مقابلات من هذا النوع يتورط فلا يلبث أن يصبح القصور بأسلوبه أعلق .

ومن المقابلات السّياقية بين المفردات في « الشوقيات » ما انقطعت صلتها بالوضع اللغوي تماما فتوزّعت على خط السياق وحده . وقد كان توفيق الشاعر فيها أوفر حظّا ممّا هو في المقابلات الأخيرة ، لكنّ أثر هذا الضرب من المقابلة كان قليلا في شعره . منها قوله :

رَبحتْ مِـنَ التّصْريحِ أنّ قُيُودَها   قد صرْن من ذهب، وكنّ حديدا (4)

---

(1) ج 1 ص 17 ، 90 .
(2) ج 1 ص 185 ، 41 .
(3) ج 1 ص 17 ، 63 .
(4) ج 1 ص 109 ، 27 .

وقد قابل فيه الشاعر بين الذهب والحديد ، ولا نرى اللغة تخصّ الذهب بمقابل معيّن ولا الحديد بمقابل محدود .

فإذا وزّعنا عناصر هذه المقابلة على سلّم التقاطع وجدناها على الشكل التالي :

الذّهب ≠ (محلّ شاغر)

(محلّ شاغر) ≠ الحديد

وكذلك الشأن بالنسبة إلى مقابلته المآمين بالأمين في قوله :

وَلِدَتْ لَهُ (المآمِينَ) الدَّوَاهِي وَلَمْ تَلِدِي لَهُ قَطُّ (الأمينَا) (1)

(المآمين) ≠ (محلّ شاغر)

(محلّ شاغر) ≠ (الأمين)

فإذا اشترك في البيت الأول الذهب والحديد في كونهما من المعادن أصلا ، فإنهما يتقابلان في القيمة ، فالأول أرفع والثاني أوضع ، وإذا اشترك في البيت الثاني الأمين والمأمون في الدم أصلا ، فإنهما يتقابلان في المنزلة ، فالأول ضعيف مائع والثاني حازم كفء .

ب — أشكال المتقابلات فيها :

إذا تبيّن لنا في المقابلات اللغوية خضوعها في الجملة للانسجام في أنواع الكلمات وللائتلاف بين مبانيها فإنّه يتبيّن لنا العكس في المقابلات السّياقية بين مفردين ، فإن المتقابلات في هذا الصنف الثاني متباينة الأنواع مختلفة الأوزان بصورة واضحة . فلا يتجاوز حظّ الائتلاف بين المتقابلين فيها حظّ الاختلاف كثيرا ، ولا تتجاوز نسبة اعتماد المشتقات نسبة اعتماد الجوامد إلاّ بالقليل . وحتّى الحالات التي كان فيها الانسجام في النوع ظاهرا لم تخل من اختلاف في الصيغة أو في العدد وكذلك الشأن بالنسبة إلى المقابلات التي ائتلف فيها الشقان في الصيغة أو العدد فإنها لم تخل من اختلاف في النوع .

وإذا استثنينا الجوامد من الأسماء لاح لنا أن أغلب المتقابلات في هذا النوع هي في « الشوقيات » من قبيل الصفات أو الأفعال أو المصادر أو أسماء الفاعل ، وهي في هذا تتفق مع ما لاحظناه في حدود المقابلات اللغويـة .

فممّا كان الاختلاف بين متقابليه في الوزن فقط ، قوله :

رَأسُ الحمايةِ مقطوعٌ ، فلا عدِمتْ كنانةُ اللّهِ حتى ما يقطّع الذَّنَبَا (2)

---

(1) ج 1 ص 266 ، 9 .

(2) ج 1 ص 76 ، 29 .

فالرأس والذنب اسمان جامدان ، واستعمل كلاهما في المفرد ، غير أنّهما يختلفان في الوزن ، وممّا كان فيه الاختلاف أكبر قوله :

بِكَ بِشْرُ اللّهِ السَّمَاءَ فَزُيِّنَتْ وَتَضَوَّعَتْ مسكًا بك الغَبْرَاءُ (1)

فالسماء إسم جامد ، والغبراء إسم مشتقّ .

ومما كان فيه الاختلاف بين المتقابلين أو غل قوله :

وَسَفِينٌ طوراً تَلُوحُ ، وَحِينا يتولّى أشْبَاحَهُنَّ الْخَفَاءُ (2)

أو قوله من نفس القصيدة :

يَتَوَلَّى البحارَ — مهما ادْلَهَمَّتْ — منك في كُلِّ جانب لألاءُ (3)

ففي الأول قابل بين فعل ومصدر ، وفي الثاني بين فعل وصفة مشبّهة .

والتنويع في أشكال المتقابلات في المقابلات السياقية بين مفردين ليس ظاهرة غريبة ، فقد بيّنا أنّ هذه المقابلات تتميّز في « الشوقيات » بمرونة كبيرة ترجع إلى أمنها من ضغط المعجم ، ورجوع تأليفها إلى عبقرية الشاعر خاصة .

منزلة المتقابلين وتوزيعهما في البيت :

1) منزلة المتقابلين في مقابلة المفردات

نجمع في دراسة مقابلة المفردات بين المقابلة اللغوية والمقابلة السياقية لأنهما إن كانتا تختلفان في النوع فإنهما تتولدان في مخبر واحد .

ومنزلة الضدّ من ضده تختلف من مثال إلى آخر ، وتتنوّع كثيرا ، ولكنها لا تستعصي على الحصر والدرس إذا ما راعينا الازدواج الذي هو من أهم مقوّمات المقابلة ، فنظرنا إلى ما استقل كلّ شقّ من شقّيها بشطر من شطري البيت على حدة ، فإلى ما جمعهما أحد الشطرين على حدة .

أ — المقابلة بين الصدر والعجز :

إن بنية القصيدة العربية في قيام كلّ بيت من أبياتها على مصراعين إثنين تستجيب لكلّ نوع من أنواع الحركات المنتظمة صوتية كانت أم ذهنية ، وبهذا نفسّر كثرة استخدام المقابلات في الشعر العربي عموما

(1) ج 1 ص 34 ، 13 .
(2) ج 1 ص 17 ، 7 .
(3) المصدر نفسه ، 12 .

وكثرة ما يرد من هذه المقابلات موزّعة على المصراعين منتظمة وبهذا نفسر كذلك كيف احتلت المقابلة منزلة كبيرة بين أساليب التعبير عند العرب .

والمقابلة في « الشوقيات » لم تتجرد من خصائصها هذه إذا ما أخذنا بعين الاعتبار كل أنواع المقابلة فيها .

أما مقابلات « الشوقيات » التي بين المفردات فليست الأغلبية فيها لما توزع فيه الشقان على الصدر والعجز ولكن ورودها على هذا القالب كثير على كلّ حال ، وقد وجدنا لها 6 أشكال عامّة ، أكثرها اعتمادا هذان :

الضدّ في آخر الصدر وضده آخر العجز :

.... (....)   .... (....)

وأمثلته :

– يُفيضُ عَلَيْهَا اليُمْنَ في غَدَوَاتِهِ   وَيُضفي عليها الأمنَ في الرَّوَحَاتِ (1)
– نَعُدُّ عَلَيْهِ الزَّمَانَ القَرِيبَ   وَيُحصِي علينا الزمانَ البَعِيدْ (2)
– وَقَدِيمًا بنى الغُلُوّ نُفُوسًا   وَقَدِيمًا بنى الغُلُوّ عُقُولاَ (3)

الضدّ في حشو الصدر وضده آخر العجز :

.... (..) .... (....)

وأمثلته :

وَسَفِينٌ طَوْرًا تَلُوحُ . وَحِينًا   يَتَوَلّى أشْبَاحَهُنّ الخَفَاءُ (4)
بِكَ بَشَّرَ اللّهُ السَّمَاءَ فَزُيِّنَتْ   وَتَضَوَّعَتْ مِسْكًا بِكَ الغَبرَاءُ (5)

ودون هذين الشكلين في الاعتماد الشكلان التاليان :

الضد أول الصدر وضده آخر العجز :

(...) .... (....)

ومن أمثلته :

– رَفَعْنَا إلَى النجمِ الرُؤُوسَ بِنَصْرِكمْ   وكُنَّا بِحُكْمِ الحادثات نُصُوبُ (6)
– يَخْفَى فَإنْ رِيعَ الحِمَى   لَفَتَ البَرِيَّةَ بِالظُّهُورْ (7)

(1) ج 1 ص 98 ، 31 .
(2) ج 2 ص 29 ، 3 .
(3) ج 3 ص 134 ، 31 .
(4) ج 1 ص 17 ، 7 .
(5) ج 1 ص 34 ، 13 .
(6) ج 1 ص 42 ، 224 .
(7) ج 1 ص 119 ، 57 .

الضد في حشو الصدر وضدّه في حشو العجز :

..... (..) .... (...) ....

ومثاله :

النَّفَسُ حَرْبُ الْمَوْتِ ، إلاّ أنّهَا أتَتِ الحياةَ وَشغلها مِنْ بَابِهِ (1)

أما الشكلان الأخيران فيكون فيهما الضد أول الصدر وضده أول العجز (2) أو يكون الضدّ آخر الصدر وضدّه أول العجز (3) ، على أنهما نادران جدا .

ب – المقابلة بين مفردين يحتضنهما العجز :

لهذا القالب في « الشوقيات » خمسة أشكال ، لكنّ أغلبها على الاطلاق الشكل الذي يرد فيه الضدّ في حشو العجز وضدّه آخره :

.... (..) .... (...)

والسرّ في كثرة اعتماد هذا الشكل يكمن في نزعة الشاعر إلى كثرة ايراده اللفظين المتضادّين متجاورين متعاطفين في آخر البيت ، ومن أمثلته :

– فِي بُكُورِ الطَّيْرِ للرِّزْ قِ مَجِيئًا وَذَهَابَا (4)

– عَالَمٌ قُلَّبٌ ، وَأحْلاَمُ خلقٍ تَتَبَارَى غَبَاوَةً وَفَطَانَهْ (5)

ومن الأمثلة التي فصل فيها بين المتضادين قوله :

– فَصَيِّرْ أمِيرَ المُؤْمِنِينَ ثَنَاءَها مَآثِرَ تُحْيِي الأرْضَ وَهيَ مَوَاتُ (6)

– أذَكَّرَكَ الدُّنْيَا ، وَكيفَ وَلَمْ يَزَلْ لَهَا أثَرًا شَهْدٍ بِفِيكَ وصَابِ (7)

ودون هذا الشكل في الاستخدام شكل يرد فيه الضد أوّل العجز وضده آخره :

.... (...) .... (...)

ومنه :

– لاَ تَخْلُ مِنْ أمَلٍ إذَا ذَهَبَ الزَّمَانُ فَكَمْ رَجَعْ (8)

– فَجَمَعْتُهُنَّ إلى الحَدِيثِ ، بَدَأْتُهُ فَغَضِبْنَ ، ثمّ أعدتُه فَرَضِينَا (9)

---

(1) ج 1 ص 84 ، 5 .
(2) انظر ج 1 ص 145 ، 50 .
(3) انظر ج 1 ص 119 ، 6 .
(4) ج 4 ص 90 ، 23 .
(5) ج 1 ص 248 ، 16 .
(6) ج 1 ص 92 ، 27 .
(7) ج 3 ص 29 ، 17 .
(8) ج 1 ص 158 ، 4 .
(9) ج 2 ص 139 ، 19 .

أما الأشكال الباقية فيرد فيها الضدّ في بيت مدوّر منقسما بين آخر الصدر وأول العجز ، وضدّه آخر العجز (1) ، أو في حشو العجز (2) ، أو يرد اللفظ وضدّه معا في حشو العجز (3) .

ج — المقابلة بين مفردين يحتضنهما الصدر :

لهذا القالب شكلان :

في الأول يرد الضد في حشو الصدر وضده آخره وهذا الغالب :

..... (...) ....(...) ....

ومثاله :

شُعُـوبُكَ فِـي شَـرْقِ البلاد وَغرْبِها ... كأصحابِ كهفٍ في عميـق سُبَاتِ (4)

وفي الثاني يكون الضدّ أول الصدر والثاني آخره :

(..) .... (..) ....

مثل :

ضحكت منَ الأهْوالِ ، ثُمَّ بكيتَهمْ ... بدمع جرتْ في إثْرهِ الرحمـاتُ (5)

***

ان العجز في كل قوالب « الشوقيات » هو الاطار الأساسي الذي تكتمل فيه المقابلة وتتبلور ، بل هو الاطار الذي كثيرا ما يحتضن عنصري المقابلة معا فتولد فيه المقابلة وتكتمل . وقد لاحظنا أن درجة أهمية هذه الأشكال في « الشوقيات » متناسبة تناسبا طرديا واضحا مع درجة أهميّة دلالاتها ، ذلك أن ضدّ الضدّ يرد في أغلب الأمثلة وفي أكثرها اعتمادا مقطعا ، أي آخر لفظ يختم البيت ويتضمن قافيته ويتوّج دلالته . .

2) **توزيع عناصر المتقابليْن في مقابلة التراكيب :**

إنّ المقابلة السياقية بين التراكيب في شعر شوقي كثيرا ما تخرج محكمة التوزيع على مصراعي البيت . ونعني باحكام التوزيع استئثار كلّ من التركيبين المتقابليْن بشطر وتوزّع عناصره على كلّ مقاطعه بدون اخراج أيّ منها .

لكن قد يجتمع في البيت الواحد أكثر من تركيبين متقابلين وقد يرد التركيبان المتقابلان في شطر من شطري البيت فقط كما قد ترد المقابلة مرسلة في غير إطار محدود ولا شاغلة كامل مقاطع البيت ،إلا أنّ هذه الأنواع الأخيرة قليلة الأهميّة في شعر الشاعر .

---

(1) انظر ج 1 ص 132 ، 27 .
(2) المصدر نفسه ، 66 .
(3) ج 1 ص 262 ، 44 .
(4) ج 1 ص 98 ، 37 .
(5) ج 1 ص 92 ، 9 .

أما المقابلة بين المصراعين والتي قلنا إنها أكثر استخداما في شعر شوقي فإنها ، إلى جانب إحكام التوزيع الذي يخلق فيها انسجاما يجعل موسيقى البيت تتدعم بانتظام حركة المعاني وهذه تتدعم بموسيقاه ، قد تأتي عناصر تراكيبها في الصدور متناسبة التقطيع ونظائرها في الأعجاز مما يزيد حركتها نشاطا وموسيقاً إيقاعا ودلالتها جلاء .

وأغلب ما يكون التقطيع في البيت ثنائيا : تتناسب فيه عناصر كامل الصدر مع عناصر كامل العجز كما في قوله :

ومع المجدّدِ / بالأناة / سَلاَمَةٌ (1)

ومع المجدّدِ / بالجِماحِ / عِثَارُ

أو قوله وقد ورد مصرّعا في غير الطالع :

وكمْ / مِنْ / شُجاعٍ / فِي العداةِ / مُكَرَّمٍ (2)

وكمْ / مِنْ / جَبَانٍ / فِي الذَّاتِ / مُذَمَّمِ

وأما المقابلة التي لا تتقيد بحدود الشطرين أو التي لا تتجاوز الشطر أو التي تتعايش مع أخرى في البيت ، بحيث لا تستغلّ فيها الخصائص الموسيقية ككمية الأصوات وترتيب المقاطع وغيرها ، فهي دون المقابلة بين المصراعين في أهمية النسبة والدور . ومنها قوله :

فقلتُ : من الحامي ؟ أَلَيْثٌ غَضَنْفَرٌ   مِنَ التُّرْكِ ضارٍ ؟ أمْ غزَالٌ مُرَبَّبُ (3)

فقوله : « فقلت : من الحامي ؟ » لا يدخل في المقابلة ، وقوله « من الترك ضار » زيادة تفيد معنى ولكن التوازن بين التركيبين بها يختلّ .

أما قوله من نفس القصيدة في وصف الجيش :

قليلون منْ بُعْدٍ ، كثيرون إنْ دَنَوْا   لهمْ سَكَنٌ آنًا ، وَآنًا تَهَيُّبُ (4)

فيتضمن مقابلة في الصدر قائمة على مجرد ازدواج وأخرى في العجز قائمة على عكس في التركيب .

وإذا نظرنا في المقابلات التي انحصرت في شطر من البيت بشقيها ، ولم تجاوزه إلى الثاني لاحظنا أنّها ترد في العجز في الأغلبية الساحقة من الحالات ولا ترد في الصدر الا نادرا ، ممّا يؤكّد ما أثبتناه من أن

---

(1) ج 2 ص 164 ، 29 .
(2) ج 3 ص 140 ، 5 .
(3) ج 1 ص 42 ، 94 .
(4) ج 1 ص 42 ، 101 .

الأعجاز هي الاطارات التي تكتمل فيها مقابلات الشاعر عموما ، وهي التي تنشأ فيها المقابلات وتكتمل في هذه الحالات ، من ذلك قوله :

لم يُبْرِم الأمرَ حتَّى يَسْتَبِينَ لَكُمْ   أساءَ عاقبةً ، أمْ سَرَّ مُنْقَلَبا (1)

وهذا مثال من مقابلاته القليلة المنحصرة في الصدر وحده وقد تداخلت فيه عناصر التركيبين المتقابلين :

(فرُوقُ) اضْحكي وَابكي فَخاراً وَلوْعةً   وَقومي إلى نعش الفقيدِ المُعَظّمِ (2)

دلالـــة المقابلـــة

المقابلـة المركبـة :

من خصائص المقابلة في « الشوقيات » أن ترد أحيانا مركّبة ونعني بالتركيب قيام كلّ شقّ من شقيها المتقابلين أو أحد شقّيها على عنصرين متقابلين أيضا ، مما يجعلها تؤدي دورا مزدوجا طريفا به تتبيّن أن كلّ نظام مقصود أو قضية مطروحة بالغة ما بلغت من انسجام ليست إلاّ وحدة مركّبة من عناصر متقابلة متضادة مهما كبرت عناصرها المكوّنة أو صغرت

ففي هذا البيت مثلا :

وَمِنَ الْعُقُولِ جداوِلٌ وَجَلامِدٌ ،   وَمِنَ النُّفُوسِ حَرائِرٌ وَإمَاءُ (3)

قابل الشاعر بين العقول وصنفيها في الصدر وبين النفوس وصنفيها في العجز من ناحية ، ولكنه في نطاق العقول قابل بين الجداول والجلامد ، وفي نطاق النفوس قابل بين الحرائر والاماء ، من ناحية أخرى .

ومن المقابلة المركبة كذلك قوله :

تُشْفِقُ الشَّمْسُ وَالكوَاكِبُ مِنْهَا   وَالجديدانِ ، وَالبِلَى ، وَالفَنَاءُ (4)

وقد قابل الشاعر فيه بين الشمس (كوكب النهار) وبين الكواكب (كواكب الليل) وكنّى بالضدين عن الليل والنهار ، ثم قابل الوجود (وكنى عنه بالجديديْن وهما الليل والنهار) بالعدم (وقد عبر عنه بالبلى والفناء) .

ومن نفس القصيدة قوله وقد كانت فيه المقابلة أعمق :

فَلِجِبْرِيلَ جيئَةٌ ، ورواحٌ   وَهبُوطٌ إلى الثَّرَى ، وَارْتِقَاءُ (5)

---

(1) ج 1 ص 76 ، 16 .
(2) ج 3 ص 140 ، 23
(3) ج 1 ص 34 ، 71 .
(4) ج 1 ص 17 ، 27 .
(5) ومن المصدر نفسه ، 205 .

وقد قابل فيه بين اتّجاهين أفقيّين متناقضيْن (جيئة ≠ رواح) وبين اتجاهين عموديين متناقضين (هبوط ≠ ارتقاء) ، فبين المستوى الأفقي والمستوى العمودي .

وممّا كانت المقابلة فيه عميقة كذلك قوله في وصف مدينة جينيف :

وَالْمَـاءُ مِنْ فَوْقِ الدِّيَارِ وَتَحْتَهَا ... وَخِلاَلَهَا يَجْرِي ، وَمِنْ حَوْلِ القُرَى
مُتَصَوِّبًا ، مُتَصَعِّـدًا ، مُتَمَهِّلاً ... مُتَسَرِّعًا ، مُتَسَلْسِلاً ، مُتَعَثِّرًا (1)

وقد كانت المقابلة فيه بين الاتجاهين المتناقضين في كلّ من المستوى الأفقي والعمودي ، ثمّ بين المستويين عموما (2) .

ولا تقلّ طرافة المقابلة إذا كانت مركّبة في شقّ من شقيها دون الآخر بل تبقى متميزة فتأتي لتعيين وجه المقصود من المقابلة بالضبط ، فمن ذلك قوله في وصف عصمت باشا المندوب التركي :

أَصَمُّ ؛ يَسْمَعُ سِرَّ الكَائِدِينَ لَهُ ... وَلا يَضِيقُ بِجَهْرِ المُحْنَقِ الصَّخِبِ (3)

فقابل بين السمع وعدم السمع من ناحية ثمّ بين سمع سرّ الكائدين وعدم سمع جهر المُحْنَقين ، فبيّن هكذا أن عيب الممدوح الخَلْقِي وهو الصمم لم يمنعه من الاطلاع على النفوس ما ظهر منها وما بطن ، وأنه انقلب خصلة باعتباره جنّبه ما يضيق به السامعون عادة من صخب .

ومن هذا القبيل قوله في تفضيل شعره على شعر المتنبي :

وَلِي دُرَرُ الأَخْلاَقِ فِي المدحِ وَالهَوَى ... وَلِلْمُتَنَبِّي دُرَّةٌ وَحَصَاةُ (4)

فقد قابل بين شعره وشعر المتنبي اجمالا لغاية المقارنة التفاضلية ، وقابل في نفس الوقت بين نوعين متضادّين من شعر المتنبي تفصيلا ، لغاية بيان التفاوت (5) .

فالمقابلة المركّبة ، تأتي في شعر شوقي لتجمع بين الاجمال والتفصيل وبين التعميم والتخصيص .

وفرة المقابلات في السّياق الواحد :

من باب البديهة أن نقرّر بعد الذي مرّ أنّ الاكثار من المقابلات في السّياق الواحد يقوّي تصوير الحركة والترتّر فيه ويزيد جوانبها تدقيقا . ولكنّ الاكثار منها في السياق الواحد في « الشوقيات » ظاهرة شائعة ، فالمقابلة في شعره كثيرا ما تكون معززة بأخرى ، بل قد ترد أكبر أقسام القصيدة أحيانا قائمة على ألوان منها عديدة .

---

(1) ج 2 س 33 ، 26 - 27
(2) وينظر في ج 1 ص 17 ، 9 وج 1 ص 42 ، 50 ، 150 و ج 1 ص 248 ، 10 و ج 2 ص 139 ، 7 و ج 4 ص 29 ، 30 .
(3) ج 1 ص 59 ، 13 .
(4) ج 1 ص 92 ، 48 .
(5) وينظر في ج 1 ص 17 ، 80 ج 3 ص 29 ، 1 .

ولا تختلف خصائص المقابلات إذا كثرت في السياق الواحد عن المقابلات التي ترد مفردة ، الا في توسيع مدار الدلالة بمقتضى تظافر العوامل الكثيرة . ونضرب على ذلك مثالين :

المثال الأول :

كَأسٌ مِـنَ الدُّنْيَا تُـدَارْ　　مَنْ ذَاقَهَا خَلَعَ العِـذَارْ
اللَّيْـلُ قَـوَّامٌ بِـهَـا　　فَإذَا وَنَى قَامَ النَّهَـارْ
وَحَبَابِهَـا الأعْمَارَ ، لَمْ　　تَدُم الطّوَالُ ، وَلاَ القِصارْ
شرِبَ الصَّبِيُّ بِـهَـا وَلَـمْ　　يَخلُ الْمُعَمَّرُ مِـنْ خُمَارْ
وَحَسَا الكِـرَامُ سُلاَفَهَـا　　وَتَنَاوَلَ الْهَمَلُ العُقَارْ
وَأصَابَ مِنْهَا ذُو الهَـوَى　　مَا قَدْ أصَابَ أخُو الوَقَـارْ
وَلَقَـدْ تَمِيـلُ على الجما　　د ، وَتَصْرَعُ الفلكَ الْمُدَارْ
كَأس الْمَنِيَّةِ فِـي يَـدِ　　عسرَاءَ ، مَا منهَا فِـرَارْ
تَجْرِي الْيَمِينَ فَمَنْ تَوَلَّـــلَى يَسْرَةً جرتِ اليَسَارْ (1)

هذه الأبيات التسعة تمثل القسم الأول من مرثية تقع في 24 بيتا تتكوّن من ثلاثة أقسام :

من بيت 1 إلى 9 : قسم أوّل موضوعه : حتمية الموت وشموله .

من بيت 10 إلى 19 : قسم ثان موضوعه : رثاء بطل عسكري .

من بيت 20 إلى 24 : قسم ثالث موضوعه : تعزية ابن بطل

فالقسم الأول طويل وهو أبعد الأقسام عن صلب الموضوع وفيه يتأمّل الشاعر في حقيقة الموت ببيان حتميّته وشموله كل الكائنات مع جهلهم بموعده بحكم التجربة البشرية ونفاذ المفعول .

لكنّ الشاعر يركّز تأمّله في كامل هذا القسم على عنصرين بارزين : « نفاذ المفعول » وقد أبرزه بتصوير الموت بالخمرة في تشبيه تمثيلي ضمني . و« شموله الكائنات » وقد أبرزه بمجموعة من المقابلات المترابطة. ولم يشذّ من هذا القسم إلا الطالع والبيت الثامن ، فلم يتضمنا مقابلة .

والملاحظ أنّ كلّ هذه المقابلات من نوع مقابلة المفرد بالمفرد. إلا أنها تنوّعت فمنها اللغوية: الليل ≠ النهار / الطوال ≠ القصار / اليمين ≠ اليسار،وبالمقابلتين الأوليين بدأ سلسلة التقابل ، وبالأخيرة ختمها ، ومنها السياقية ، وقد وردت محصورة بين اللغوية .

وقد تمثل دور المقابلات اللغوية في بيان شمول الموت كلّ الكائنات من حيث الظرف . (الزمان : الليل ≠ النهار / المكان : يمين ≠ يسار) . أمّا السياقية فبيّنت شمول الموت من حيث الوضعية . واختار

(1) ج 3 ص 69 .

من الوضعيّات: السنّ (صبي ≠ معمّر) والأخلاق (الكرام ≠ الهمل/ذو الهوى ≠ أخو الوقار) والطبيعة (الجماد ≠ الفلك المدار)، فأفادت في جملتها الاستقطاب والعشوائية: فالموت يدرك كلّ الكائنات مهما كانت الظروف واختلفت الوضعيات.

وقد استأثر – من ناحية أخرى – كلّ شقّ من كلّ مقابلة في أكثر الحالات بشطر من شطري البيت، على أنّ جميع المقابلات اكتملت في العجز وتبلورت فيه بالاضافة إلى ورود المتقابل الثاني أبدا في العجز، وإلى أن الشق المقابل الثاني ورد في أكثر الحالات مقطعا متضمنا عناصر القافية، وهذا من مظاهر تفاعل حركة التقابل بموسيقى اطار القصيدة، وتعزز كليهما بصاحبه.

المثال الثاني:

38 مَلَكْتَ سَبِيلَيْهِمْ: فَفِي الشَّرْقِ مَضْرِبٌ ... لِجَيْشِكَ مَمْدُودٌ، وَفِي الغَرْبِ مَضْرِبُ
39 ثَمَانُونَ أَلْفًا أُسْدُ غَابٍ، ضَرَاغِمٌ ... لَهَا مِخْلَبٌ فِيهِم، وَلِلْمَوْتِ مِخْلَبُ
40 إِذَا حَمَلَتْ فَالشَّرُّ وَسْنَانُ حَالِمٌ ... وَإِنْ غَضِبَتْ فَالشَّرُّ يَقْظَانُ مُغْضَبُ
41 فَيَالِقُ أَفْشَى فِي البِلَادِ مِنَ الضُّحَى ... وَأَبْعَدُ مِنْ شَمْسِ النَّهَارِ وَأَقْرَبُ
42 وَتُصْبِحُ تَلْقَاهُمْ، وَتُمْسِي تَصُدُّهُمْ ... وَتَظْهَرُ فِي جِدِّ القِتَالِ وَتَلْعَبُ
43 تَلُوحُ لَهُمْ فِي كُلِّ أُفْقٍ، وَتَعْتَلِي ... وَتَطلع فِيهِمْ مِنْ مَكَانٍ، وَتَغْرُبُ
44 وَتُقْدِمُ إِقْدَامَ اللُّيُوثِ، وَتَنْثَنِي ... وَتُدْبِرُ عِلْمًا بِالوَغَى، وَتُعَقِّبُ
45 وَتَمْلِكُ أَطْرَافَ الشِّعَابِ، وَتَلْتَقِي ... وَتَأْخُذُ عَفْوًا كُلَّ عَالٍ، وَتَغْصِبُ
46 وَتَغْشَى أَبِيَّاتِ المَعَاقِلِ وَالذُّرَا ... فَثَيِّبُهُنَّ البِكْرُ، وَالبِكْرُ ثَيِّبُ
47 يَقُودُ سَرَايَاهَا، وَيَحْمِي لِوَاءَهَا ... سَدِيدُ المَرَائِي فِي الحُرُوبِ، مُجَرَّبُ
48 يَجِيءُ بِهَا حِينًا، وَيَرْجِعُ مَرَّةً ... كَمَا تَدْفَعُ اللُّجَّ البِحَارُ وَتَجْذِبُ
49 وَيَرْمِي بِهَا كَالبَحْرِ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ ... فَكُلُّ خَمِيسٍ لُجَّةٌ تَتَضَرَّبُ
50 وَيُنْفِذُهَا مِنْ كُلِّ شِعْبٍ، فَتَلْتَقِي ... كَمَا يَتَلَاقَى العَارِضُ المُتَشَعِّبُ
51 وَيَجْعَلُ مِيقَاتًا لَهَا تَنْبَرِي لَهُ ... كَمَا دَارَ يَلْقَى عَقْرَبَ السَّيْرِ عَقْرَبُ
52 فَظَلَّتْ عُيُونُ الحَرْبِ حَيْرَى لِمَا تَرَى ... نَوَاظِرَ مَا تَأْتِي اللُّيُوثُ وَتُغْرِبُ
53 تَبَالغ بِالرَامِي، وَتَزْهُو بِمَا رَمَى ... وتعجب بِالقُوَّادِ، وَالجُنْدُ أَعْجَبُ
54 وَتُثْنِي عَلَى مُزْجِي الجُيُوشِ (بِيَلْدِزٍ) ... وَمَا همها فِيمَا تَنَالُ وَتَكْسِبُ
55 وَمَا المَلِكُ إِلَّا الجَيْشُ شَأْنًا وَمَظْهَرًا ... وَلَا الجَيْشُ إِلَّا رَبُّهُ حِينَ يُنْسَبُ

لعلّ أحسن مثال على مساهمة المقابلة في شعرية القصيد عند شوقي تلمس في ملحمة « صدى الحرب » التي منها هذه القطعة. وقصيدة « صدى الحرب » هي ثاني قصائد « الشوقيات » طولا على الاطلاق وقد سبق استغلال كثير من مقابلاتها في الأبواب السّابقة، وإنما نريد هاهنا أن نضرب مثالا على سياقات هذه الملحمة

المديدة التي تكثر فيها المقابلات بوجه خاص (1) ولنتبيّن خصائص هذا الأسلوب في إطار معيّن . فهذا القسم من الملحمة جعل له الشاعر شبه عنوان « معجزات الجنود على الحدود » ويمكن اخضاعه لمراحل ثلاث :

من بيت 38 إلى 46 : تحرّك الجنـود .

من بيت 47 إلى 51 : تسيير الجنـود .

من بيت 52 إلى 55 : دور الجنـود .

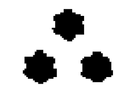
وقد احتاج الشاعر إلى المقابلات وعوّل عليها كثيرا خاصّة في وصف تحرّك الجنود إذ لم يكد يخلو بيت من أبيات القسم الأول من مقابلة ، ففي هذا السياق تجد المقابلة في الحركة المعين الذي يغذّيها ، وتجد الحركة في المقابلة الأسلوب الذي يؤديها .

وأبرز مقابلا هذه القطعة هو ما كان في الأبيات الأربعة المتالية من بيت 42 إلى بيت 45 حيث قام كل صدر منها على مقابلة تزدوج مع مقابلة أخرى في العجز .

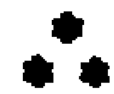
وقد أدّت هذه المقابلات معنيين رئيسيين في الجملة :

1) معنى الاشعاع في معنى الانتشار (الشرق ≠ الغرب / أبعد ≠ أقرب ...)

2) ومعنى التحرّك الدّائم في كلّ اتجاه (تلوح ≠ تعتلي / تطلع ≠ تغرب) (تقدم ≠ تمشي / تدبر ≠ تعقّب ..) .



إنّ المقابلة تكثر في مطولات الشاعر ، ويكثر فيها ما يرد من المقابلات في السياق الواحد على الخصوص ، مما يسمح باعتبار أن أسلوب المقابلة من أهمّ عوامل الاطالة في القصيد عند شوقي ، ومن أخصبها امكانيات في خلق أزواج من التراكيب تصاغ في أبيات شعرية .



المقابلات الشائعة في « الشوقيات » :

من مظاهر اعتماد شوقي المقابلة في شعره أنّه ردّد كثيرا من الأزواج بعينها في عدة مواطن ، فبدا مولعا بالمقابلة بين عناصر معيّنة ومعان مخصوصة ، وهذا لا ينفي التنوّع فيها . ولئن كانت ظاهرة الاكثار تفسّر إلى حدّ ما ظاهرة الترديد ، فإنها لا تفسّر السرّ في ترديد أنواع من المقابلات دون أخرى . ولذلك نروم فيما يلي استعراض أكثر ما تواتر من المقابلات في شعره وبيان خصائصها — بعد أن بيّنا أساليب الشاعر في استخدام المقابلة عامّة — ليتهيأ لنا ضبط اتجاهاته في الاختيار .

(1) ج 1 ص 42 بالإضافة الى القطعة المذكورة ، ينظر مثلا : من بيت 17 الى بيت 23 ومن بيت 93 الى بيت 107 .

1) المقابلة بين السيف والقلم :

إنّ المقابلة بين السيف والقلم أو ما كان في معنييهما أكثر ما يتردد من مقابلات الشاعر في « الشوقيات » . وقد قصد الشاعر منها في كلّ حالة إلى المقابلة بين القوة المادية والقوة المعنوية . وقد تنوّعت المفردات المستعملة لهذا المعنى متقابلة ، ولكن الأولوية كانت لمفردي السيف والقلم :

– هَذَا الزَّمَانُ تُنَادِيكُمْ حَوَادِثُهُ يا دوْلَةَ السيفِ ، كوني دوْلةَ القَلَمِ (1)

– يَمْضِي وَيَنْسَى العَالَمُونَ ، وَإِنَّمَا تَبقى السُيُوفُ وَتَخْلُدُ الاقلامُ (2)

لكنه يقابل بين السيف والرأي كثيرا ، كما في قوله مخاطبا الغازي مصطفى باشا كمال :

يَا حسنَ أمْنِيَةٍ فِي السيفِ ما كذبتْ وطيبَ أمْنِيةٍ فِي الرأيِ لَمْ تَخبِ (3)

كما يقابل بين الصارم واليراع والسيف واليراع ، والصمصام واليراع والمهند والأقلام والكتب والكتائب ...

والملاحظ أن السيف في كلّ سياق يأتي أولا والقلم ثانيا في تنظيم الأمر ، ولكنهما متكاملان متلازمان ، لا يستغنى بأحدهما عن الآخر ، ويمكن تبيّن ذلك من الأمثلة السابقة والمثال التالي يوضّح ذلك أكثر :

أمَوْلاَيَ غَنَّتْكَ السُّيُوفُ فَأطْرَبَتْ فهلْ لِيرَاعي أنْ يُغَنِّي فَيُطْرِبُ (4)

وأكثر ما استعمل شوقي هذه المقابلة في سياقات سياسية ، وخاصة فيما اتجه به إلى الأتراك من أشعار . ولقد شاعت مقابلته السيف بالقلم أو ما في معنييهما بوجه أخص في ملحمته التي بعنوان : « انتصار الأتراك » (5) .

وإنها لتكثر في المطولات عموما وفي كلّ قصيدة غلب عليها النفس الملحمي ، كقصائده الدينية ، ومن احداها قوله :

وَالرَّأيُ لَمْ يُنْضَ المُهَنَّدُ دُونَهُ كَالسَّيْفِ لَمْ تَضْرِبْ بِهِ الآرَاءُ (6)

وممّا يميّز مقابلة الشاعر السّيف بالقلم أنّها ترد كثيرا في أبيات حكميّة كما دلت على ذلك بعض الأمثلة السابقة وكما يبينه هذان :

– مَا لَيْسَ يَدْفَعُهُ المُهَنَّدُ مُصْلَتًا لاَ الكُتْبُ تَدْفَعُهُ وَلاَ الأقْلاَمُ (7)

– إنَّمَا المُلْكُ صَارِمٌ وَيَرَاعٌ فَإِذَا فَارَقَاهُ سَادَ الطَّغَامُ (8)

---

(1) ج 1 ص 225 ، 5 .
(2) ج 1 ص 226 ، 32 .
(3) ج 1 ص 59 ، 3 .
(4) ج 1 ص 42 ، 250 .
(5) لكثرتها نكتفي بالاحالة على مواضعها من القصيدة : ج 1 ص 59 ، 3 ، 11 ، 16 ، 18 ، 19 ، 20 ، 70 .
(6) ج 1 ص 34 ، 46 .
(7) ج 1 ص 230 ، 64 .
(8) ج 3 ص 142 ، 27 .

ومن فرط ولع الشاعر بهذه المقابلة ، أنّه لم يتردد في استخدامها في السياق الغزلي ، فقد قال في تشبيه لحظ المرأة بالسيف وحاجبها بالقلم :

سَلُـوا غزَالاً غزَا قلْبي بِحاجِبهِ أما كفى السَّيفُ حتى جرَّدَ القَلَما؟(1)

إن المقابلة بين السيف والقلم شائعة في شعر العرب قديما ، وبصفة خاصّة في شعر أبي تمام والمتنبي وابن الرومي (2) . وهذا يفسّر إلى حدّ ما ولع شوقي بها ، لكنّ الذي نرى كذلك أنّ شوقي وجد هذه المقابلة صورة من واقعه . أليس السيف رمزا للقصر الذي عاش فيه وخدم صاحبه ، والقلم رمزا لملكته هو وصناعته ؟

2 ــ **المقابلة بين مكانين أو ما اتصل بمكانين :**

ومما يتردّد في شعر شوقي مقابلته بين مكانين متضادين أو بين اتجاهين مكانيّين متضادين .

الشرق والغرب :

فإنه يقابل بين الشرق والغرب كثيرا ، ومن أمثلة ذلك :

ــ شعُوبُكَ فِي شَرْقِ البِلادِ وَغرْبِهَا كَأصْحابِ كَهْفٍ في عَميقِ سُباتِ (3)

ــ قَعَدَ الشَّرْقُ علَيْهِم مَأتَمًا وَانْثَنَى الغَرْبُ بِهِمْ في عُرُسِ (4)

ويُقابلُ بين المشرقِ والمغربِ :

ــ فَمِثْلَ بِنَاءِ التُرْكِ لم يبنِ مشرِقٌ وَمِثْلَ بناءِ التركِ لم يبنِ مَغْرِبُ (5)

ــ مشتْ في الثَّرَى أنْباؤُها ، فَتَسَاءَلَتْ مشارِقُه عن أمرها ، وَمَغَارِبُهْ (6)

والشرق والغرب عنده تارة كناية عن عموم الأمكنة من المعمورة ، وطورا يعني الشاعر بالشرق ما شمل العرب والمسلمين والعثمانيين والمصريين ويعني بالغرب ما شمل غيرهم .

الأرض والسماء :

أما مقابلته بين الأرض والسماء فأكثر ما ترد كناية عن الكون ولكنها قد ترد للتعبير عن الضعة والرفعة . الا أنّ الشاعر قلّما نوّع الألفاظ في التعبير عن مفهوم السماء ، فهو في الأغلب يستعمل لفظ السّماء نفسه ، ولكنه وإن استعمل مقابله لفظ الأرض كثيرا ، فإنه استعمل كذلك ألفاظ : الغبراء، الثرى ، التراب ، الغاب .

(1) ج 2 ص 137 ، 4 .
(2) محمد صبري ، الشوقيات المجهولة ، ج 1 ص 153 .
(3) ج 1 ص 98 ، 37 .
(4) ج 2 ص 171 ، 37 .
(5) ج 1 ص 42 ، 84 .
(6) ج 1 ص 80 ، 12 .

قال في مقابلة الأرض بالسماء :

الأرْضُ ألْيَقُ مَنْزِلاً بِجَمَاعَةٍ يَبْغُونَ أسْبَابَ السَّمَاءِ قُعُوداَ (1)

وفي مقابلة السّماء بالغبراء مخاطبا الرسول محمدا :

بِكَ بَشَّرَ اللّهُ السَّمَاءَ فَزُيِّنَتْ وَتَضَوَّعَتْ مِسْكاً بِكَ الْغَبْرَاءُ (2)

وفي مقابلته بين البرّ والبحر وهي شائعة أيضا :

– وكَاثَرَ في البرّ الحَصَى مَنْ يَجُوبُهُ وكاثرَ موْجَ البحرِ في البحرِ راكِبُهْ (3)

– البَرُّ لَيْسَ لَكُمْ في طُولِهِ لُجُمٌ والبحرُ ليس لكمْ في عَرْضِهِ شُرُعُ (4)

الغدوّ والرواح :

وإن الشاعر يقابل كثيرا بين فعلي الغدوّ والرواح أو ما اشتقّ منهما ، ومن ذلك قوله متحدثا عن الشيخ المتصابي :

مَهْمَا غَدَا أوْ رَاحَ فِي جَوْلاتِهِ دَفَعَتْهُ خَاطِبَةٌ إلى سَمْسَارِ (5)

أو قوله في رثاء مغنّ :

وَتَقَوَّضَتْ لِلْفَنِّ أطْوَلُ سَرْحَةٍ يُغْدَى إلى أفْيَائِهَا وَيُرَاحُ (6)

وهو يقابل بين المجيء والرواح كثيرا ، قال :

جَاءَ طَيْشاً ، وَرَاحَ طَيْشاً ، ومن قَبْلُ أطَاشَتْ أنَاسَهَا العَلْيَاءُ (7)

3 – المقابلة بين وضعيّتين :

ومما تواتر كذلك من مقابلات الشاعر مقابلته بين وضعيّتين نفسيتين ، أو مستويين ذهنيّين ، أو فكرتين ، كمقابلته العقل مصدر التفكير ، بالقلب مصدر الهوى ، أو مقابلته العاقل بالجاهل ، أو العلم بالجهل ...

قال في مقابلة العقل بالهوى :

إذَا رَأيْتَ الْهَوَى فِي أمَّةٍ حَكَمَا فاحكُمْ هنالكَ أنّ العقلَ قدْ ذهبَا (8)

(1) ج 1 ص 109 ، 31 .
(2) ج 1 ص 34 ، 13 .
(3) ج 1 ص 80 ، 13 .
(4) ج 1 ص 155 ، 10 .
(5) ج 1 ص 129 ، 16 .
(6) ج 3 ص 51 ، 3 .
(7) ج 1 ص 17 ، 262 .
(8) ج 1 ص 76 ، 27 .

وفي مقابلة القلب بالنُّهَى :

أذُنُ الْفَتَى فِي قَلْبِهِ حِينًا ، وَحِينًا فِي نُهَاهْ (1)

ومن هذا القبيل مقابلته الكثيرة بين القول والفعل :

– مَا أصْعَبَ الْفِعْلَ لِمَنْ رَامَهُ وَأسْهَلَ القَوْلَ عَلَى مَنْ أرَادْ (2)

– وَقَوْلُكَ مِنْ فَوْقِ قَوْلِ الرِّجَالِ وَفِعْلُكَ مِنْ فِعْلِهِمْ أنْبَلُ (3)

وكذلك مقابلته بين المشيب والشباب وما إلى ذلك كقوله :

فَتَرَى الزَّمَانَ هُنَاكَ قَبْلَ مَشِيبِهِ مِثْلَ الزَّمَانِ الْيَوْمَ بعدَ شَبَابِهِ (4)

ومقابلته الظلمة بالنور أو ما اتّصل بهما :

أخْرَجْتَ هَذَا الْعَقْلَ مِنْ ظُلُمَاتِهِ وَهَدَيْتَهُ النُّورَ الْمُبِينَ سَبِيلاَ (5)

ومنها أيضا مقابلتُه بين الحياةِ والموتِ وما إليهما :

النَّفْسُ حَرْبُ الْمَوْتِ ، إلاَّ أنَّهَا أتَتِ الحَيَاةَ وَشُغْلَهَا منْ بَابِهِ (6)

ودون ذلك تواترا ، مقابلاته بين القرب والبعد وبين الحضور والغياب وبين الذكر والأنثى ، وهذه أمثلة ذلك :

– نَعُدُّ عَلَيْهِ الزَّمَانَ الْقَرِيبَ وَيُحْصِي عَلَيْنَا الزَّمَانَ البَعِيدْ (7)

– سَمَابكَ يَا (عبدَ الحميد) أبُوَّةٌ ثلاثُونَ ، حُضَّارُ الجلالةِ غُيَّبُ (8)

– لِعُلاَكَ الْمُذَكَّرَاتُ عَبِيدٌ خُضَّعٌ ، وَالْمُؤَنَّثَاتُ إمَاءُ (9)

إنّ أكثر المقابلات شيوعا في « الشوقيات » هي أكثرها ورودا في شعر العرب . لكنّ شيوع ما ورد من المقابلات في « الشوقيات » لا يفسّر بهذه النزعة التقليدية بقدر ما يفسّر أيضا بنزعة واقع شوقي إلى مطابقة الواقع العربي القديم . فقد بيّنا أنّ المقابلة بين السيف والقلم ليست الاصورة من التقابل الذي بين مشغل الشاعر الأدبي والمحيط المادّي الذي عاش فيه . أما مقابلته الشرق بالغرب أو ما إليهما ، فإنها ، وإن وردت

(1) ج 2 ص 143 ، 10 .
(2) ج 1 ص 116 ، 6 .
(3) ج 3 ص 114 ، 28 .
(4) ج 1 ص 84 ، 40 وانظر ص 90 ، 20 و 30 وص 262 ، 30 .
(5) ج 1 ص 180 ، 4 وانظر ص 17 ، 12 و 243 وص 133 ، 18
(6) ج 1 ص 84 ، 5 وص 17 ، 248 وص 92 ، 27
(7) ج 2 ص 29 ، 3 وانظر ج 1 ص 42 ، 41 وج 2 ص 30 ، 7 .
(8) ج 1 ص 42 ، 12 ، وانظر 66 وص 159 ، 20 .
(9) ج 1 ص 17 ، 143 وانظر ص 102 ، 22 وص 145 ، 22 .

كثيرا في شعره دالّة على كامل أمكنة المعمورة كما وردت في شعر العرب ، فقد دلّت في حالات أخرى على التزام الشاعر بالدفاع عن أمة معيّنة وجنس مخصوص ودولة معروفة ووطن محدود ، يضم جميعها الشرق ، ضدّ ما يقابله في الغرب .

معاني المقابلة :

تأتي المقابلة بمختلف أنواعها وأشكالها لتعزّز الدلالة في البيت ببيان وجه الصّلة العميقة بين شيئين يتضادّان في الظاهر من حيث الدلالة عادة . فالمتقابلان لا يكادان يفترقان حتّى يلتقيا أبدا . وسرّ أسلوب المقابلة كلّه في تهييء مفاجاة أو خلق غرابة أو خرق عادة بتصوير حركة معيّنة في الانتقال من نقطة إلى أخرى تضادّها وتوضيح توتّر بينهما .

وانه ليعسر أن نستوحي من مقابلات « الشوقيات » قانونا محكما عليه تجري ، ولذلك نفضّل أن نعتمد في دراستها من هذه الناحية على المعنيين الرئيسيين اللذين تقوم عليهما : معنى الحركة ومعنى التوتّر . ولئن لم يكن هذان المعنيان إلا حاضرين في كلّ مقابلة ، فإن الفصل بينهما يقتضيه التطبيق والعمل .

1 — الحركة :

أمّا الحركة فندرس فيها وضعيّة المتقابلين في اجتماعهما في سياق واحد ونظام واحد من حيث تحركهما في اتجاهات معيّنة . ونصنف ألوانها أربعة أصناف حسبما استخدمت له في « الشوقيات » :

أ — حركة الاستقطاب (1) :

فإن المقابلة كثيرا ما تكون بين شيئين متناقضين متعاقبين يستقطبهما محور واحد فيتمحّض هذا الأسلوب إذاك للتعبير عن معنى التجمّع والشمول كما في قوله :

عَسَى الأيَّامُ تَجْمَعُنِي ، فَإنِّي أرَى العَيْشَ افْتِرَاقًا وَاجْتِمَاعًا (2)

فالافتراق والاجتماع لا يتواجدان في الحقيقة وإذا وجد أحدهما انتفى الآخر ، ولكنّهما رغم تناقضهما وتعاقبهما يرجعان إلى أصل واحد يستقطبهما هو العيش .

ومنه قوله كذلك :

أذَكَرْكَ الدّنْيَا ، وكَيْفَ ولَمْ يزَلْ لَهَا أثَرًا شَهْدٍ بِفِيكَ وصَابِ ؟ (3)

فالشهد وهو عسل النحل يتناقض مع الصاب وهو السائل المرّ ، ولكنهما وليدا محور واحد هو الدنيا .

(1) Mouvement centripète
(2) ج 1 ص 154 ، 2 .
(3) ج 3 ص 29 ، 17 .

وقوله :

وَإذَا نَظَرْتَ إلَى الْحَيَـاةِ وَجَدْتَهَا عُرْسًا أُقِيمَ عَلَى جَوَانِبِ مَـأْتَمِ (1)

فالحياة تستقطب العرس والمأتم رغم تناقضهما .

وهذه مقابلات عديدة في وصف القمر أي في سياق واحد جاءت لنفس المعنى :

فَلاَ هُوَ خَافٍ وَلاَ ظَـاهِـرٌ وَلاَ سَافِرٌ لاَ وَلاَ مُنْتَقِبْ
وَلَيْسَ بِشَاوٍ وَلاَ رَاحِـلٌ وَلاَ بِالبَعِـيدِ وَلاَ المُقْتَرِبْ
تَوَارَى بِنِصْفٍ خلاَلَ السُّحُبْ وَنِصْفٌ على جَبَلٍ لم يَغِبْ (2)

فالقمر جمع مختلف مظاهر الوجود والعدم في هذا الظرف الذي يصفه فيه الشاعر .

ب – حركة الاشعاع : (3)

وقد ترد المقابلة في «الشوقيات» – وان بنسبة أقلّ بكثير – للتعبير عن عكس المعنى السّابق فيكون فيها الشيء الواحد موزعا على محورين متناقضين . ففي لفظ الاشعاع نجمع معاني النزعة إلى الانتشار والتكاثر والتمزّق والتوزّع وما إليها من ذلك قوله :

فَيَالِقُ أَفْشَى في البِلاَدِ مِنَ الضُّحَى وَأَبعدُ مِـنْ شَمْسِ النهـارِ وَأَقْرَبُ (4)

ففي اسناد البعد والقرب معا ، إلى فيالق الجيش تعبير عن كثرتهم وانتشارهم . ومن نفس القصيدة قوله :

تُحَذِّرُنِـي مِـنْ قَوْمِهَا التركِ زَيْنَبُ وَتُعْجِمُ في وَصْفِ الليوثِ وَتُعرِبُ (5)

فباسناد الاعجام والاعراب إلى الفتاة التركية زينب صور حيرتها في الأداء وتمزّقها بين لغتين كلتيهما لا تناسب المقام .

ومن هذا الضرب مقابلته بين وجود الانسان في عهد التطوّر وبين جمود تكفيره :

هُمْ فِـي الأوَاخِرِ مَـوْلِـدًا وَعُقُولُهُمْ في الأوَّلِـيـنْ (6)

وبهذا صوّر التمزّق الذي يراه في المُخْبِرِ عنهم .

(1) ج 2 ص 187 ، 7 .
(2) ج 1 ص 60 ، 10 – 12 .
(3) Mouvement centrifuge
(4) ج 1 ص 42 ، 41 .
(5) المصدر نفسه ، 56 .
(6) ج 2 ص 95 ، 85 .

ج ــ الحركة المتموّجة : (1)

ومن مقابلات « الشوقيات » ما أفادت دوام الحركة باستعمال متناقضين يدلّ أوّلهما على اتجاه لها معيّن والآخر على اتجاه لها معاكس تماما ، وتموجها بدلالة السياق على تناوبهما .

ومقابلات الشاعر التي أفادت هذا المعنى كثيرة :

ــ لا تَخْلُ مِنْ أَمَلٍ إذَا ذَهَبَ الزمَانُ فكَمْ رَجَعْ (2)

ــ تُعَذِّبُهُ بِسِحْرِهِمَا وَتُوجِدُهُ وَتُعْدِمُهُ (3)

ــ وَتَقَوَّضَتْ لِلفَنِّ أطْوَلُ سرحةٍ يُغْدَى إلى أفْيَائِهَا وَيُرَاحُ (4)

ــ أرِقتُ وَعَادَتْنِي لِذِكْرَى أحِبَّتِي شُجُونٌ قِيَامٌ بِالضُّلُوعِ قُعُودُ (5)

وإنّ هذا الأسلوب مستخدم بكثرة وتوفيق في قصيدته الطويلة ، « صدى الحرب » في عدّة مواطن (6) .

د ــ الحركة المسترسلة : (7)

ومن معاني مقابلات « الشوقيات » الحركة المسترسلة وهي التي يتولد أشواطها الواحد عن الآخر ، فيكون كلّ شوط فيها متولّدا عن آخر ومولّدا لآخر :

ــ وَأعِيدَ المَجْدُ القَدِيمُ ، وَقَامَتْ فِي مَعَالِي آبَائِهَا الأبْنَاءُ (8)

ــ فَهَلْ مَنْ يُبَلِّغُ عَنَّا الأصولَ بأنّ الفُرُوعَ اقْتَدَتْ بِالسِّيَرْ (9)

ففي الأول قابل الآباء بالأبناء وفي الثاني قابل الأصول بالفروع لتصوير التوارث الحاصل والمستمرّ .

2 ــ التوتّر :

ونجمع تحت معنى التوتّر كلّ مقابلة احتفظ فيها كلّ من المتقابلين بمنزلته من ضدّه . فلم ينزع المتقابلان في تحرّكهما إلى الالتقاء . والجمع بينهما في السياق الواحد يكون لغاية ابراز التوتّر في علاقاتهما . فيُخْضَعَانِ لنقطة مّا يلتقيان فيها ، وذلك بالمقارنة بينهما أو بتعويض أحدهما بالآخر ، أو بحصر ما بينهما بهما ، أو بتفصيل الخصائص المميّزة لكلّ منهما .

---

(1) Mouvement ondulé

(2) ج 1 ص 158 ، 4 .

(3) ج 2 ص 138 ، 3 .

(4) ج 3 ص 51 ، 3 .

(5) ج 2 ص 119 ، 3 .

(6) ج 1 ص 429 انظر الابيات 23 ، 43 ، 64 ، 67 ، 99، 101 ، 190 .

(7) Mouvement continu

(8) ج 1 ص 17 ، 56 .

(9) ج 1 ص 132 ، 66 .

أ ـ المقارنـة :

وردت مقابلات «الشوقيات» لغاية المقارنة بين الضدّ وضدّه، كثيرا. وسيقت في الأغلبية السّاحقة من الحالات لبيان وجه الاختلاف بين النقيضين والالحاح عليه، فهي مقارنات تبعيد عادة. ومن أمثلة ذلك قوله:

بَلَوْنَاكَ يَقْظَانَ الصَّوَارِمِ وَالْقَنَا   إذَا ضَيَّعَ الصَّيْدَ الملُوكَ سُبَاتُ (1)

فالشاعر يقابل في هذا البيت الخليفة الممدوح بسائر الخلفاء، لغاية المقارنة التفاضلية.

وقوله:

اسْمَعْ، فَرُبَّ مُفَصَّلٍ   لكَ لم يُفِدْكَ كَمُجْمَلِ (2)

وقد قابل فيه المفصّل بالمجمل، على سبيل المقارنة التفاضلية الظرفية.

والملاحظ أن أكثر ما تؤدي المقابلة معنى المقارنة في «الشوقيات» إذا كانت سياقية، وكان المتقابلان فيها تركيبين لا مفردين، كما نلاحظ أن هذا النوع من المقابلات إنما أكثر مجيئه لمعنى المقارنة؛ ومن أمثلتها البيت الأول المذكور أو هذه الأبيات:

ـ إنَّ الشَّجَاعَةَ في القلُوبِ كَثِيرَةٌ   وَوَجَدْتُ شُجْعَانَ العقول قليلاَ (3)

ـ كمْ هِمَّةٍ دَفَعَتْ جيلاً ذُرَى شَرَفٍ   ونومةٍ هَدَمَتْ بُنْيَانَ أجْيَالِ! (4)

ـ نَسَّى جَمَالُكَ فِي الانَا   سِ، جَمَالَ يوسُفَ في الذُّكُورْ (5)

أمّا مقارنات التقريب أو التشبيه فهي نادرة جدّا كما ذكر، وانها تفيد التقريب إذا قامت على تشبيه عناصره واضحة، وينتهي الأمر في هذا الأسلوب إلى ضرب من التسوية الوهمية بين ضدّين لا يتساويان عادة، فيكون قصد الشاعر من ذلك إلى تحلية صورة السّلبيّ منهما وتبشيع صورة الايجابي.

ومن مقابلاته هذه قوله:

شَهْدُ الحَيَاةِ مَشُوبَةً   بِالرّقِّ، مِثْلُ الحَنْظَلِ (6)

وقد شبّه فيه الشهد بالحنظل فيكون سوّى بين اللذة والعذاب، غير أن هذا تشبيه مشروط لا يحصل إلا بقيد «مشوبة بالرقّ».

---

(1) ج 1 ص 92، 29.
(2) ج 1 ص 176، 28.
(3) ج 1 ص 180، 17.
(4) ج 3 ص 125، 13.
(5) ج 4 ص 105، 2.
(6) ج 1 ص 176، 25.

لكنّ التشبيه قد يكون مطلقاً كما في قوله :

وَمَهْدُ المرءِ في أيْدِي الرّوَاقِـي كنَعْشِ المرءِ بين النّائِحَـاتِ (1)

ب — معاني التعويض والحصر والتفصيل :

وقد تفيد المقابلة في « الشوقيات » التعويض ، تعويض النقيض بالنقيض لتصوير التغيير الجذري والتحوّل التامّ وأمثلة ذلك :

— إذا رَأيْتَ الهَوَى فِـي أمّـةٍ حَكَمَـا فاحكُمْ هنالكَ أنّ العقلَ قدْ ذَهَبَا (2)

— فبينا سَبِيلُ القَوْمِ أمنٌ إلى المُنَى إذا هو خوْف فِـي الظنون مذاهِبُـه (3)

— ويُضِيءُ أثنَاءَ الخَمَائِلِ والرُّبَى حتّى تَرَى أسْحَارَهَـا آصَـالاَ (4)

وترد كذلك — فيما دون ذلك — لاستعراض الامكانيات المختلفة في النظام الواحد بالاقتصار على ذكر عنصريه المتطرّفين ، فيبرز الطرفان بالذكر ويبرز ما بينهما بالحصر كما في قوله :

شُعُوبُكَ فِـي شَرْقِ البِلاَدِ وَغَرْبِهَا كَأصْحابِ كهفٍ في عميقِ سُبَاتِ (5)

حيث قابل بين الشرق والغرب فكنى عن كلّ مكان .

ووجدنا المقابلة تفيد التفصيل بتعيين الخصائص المميزة لكلّ من المتقابلين كما في قوله :

وَقَوْلُكَ مِـنْ فَوْقِ قَوْلِ الرّجالِ وَفِعْلُكَ مِـنْ فِعْلِهِمْ أنْبَـلُ (6)

أو قوله :

ولِقَـوْمٍ نَـوَالُـهُ وَرِضَـاهُ ولأقْـوَامٍ القِلَـى وَالْجَفَـاءُ (7)

المقابلات غير الموفّقة :

لا يستفيد الدارس كثيرا من ملاحظة أن شوقي إلى جانب توفقه الكبير الغالب ، في المقابلة ، قد يخفق أحيانا في اخراجها ، لأن حالات اخفاقه قليلة من ناحية ، ولأنّ هذه الظاهرة لا تعدو أن تكون طبيعية ، فهي من قبيل الشذوذ الذي يؤيّد القاعدة من ناحية أخرى .

---

(1) ج 3 ص 38 ، 3 .
(2) ج 1 ص 76 ، 27 .
(3) ج 1 ص 80 ، 18 .
(4) ج 1 ص 185 ، 22 .
(5) ج 1 ص 98 ، 37 .
(6) ج 3 ص 114 ، 28 .
(7) ج 1 ص 17 ، 46 .

ولكننا لا نعدم الفائدة إذا تجاوزنا ذلك إلى محاولة بيان مسببات الاخفاق ..

وأول هذه المسببات فيما تبين لنا أن جلّ المقابلات غير الموفّقة في « الشوقيات » لم ترد محكمة التوزيع على كامل مقاطع البيت ، فلم يستغلّ فيها الشاعر امكانيات موسيقى الشعر ، والمقابلة يقلّ حظّها من النجاح إذا قلّ إحكام الازدواج بين المتقابلين فيها .

فلئن كانت المقابلة عنوان حركة ، فإنّ الحركة ذهنية كانت أم مادية بمفعول الموسيقى تنتظم .

ولا نجد بعد ذلك للاخفاق في المقابلة أسبابا مخصوصة بها من حيث هي مقابلة ، لأن هذا الأسلوب لا يخرج عن أن يكون تركيبا مّا يتضمن معنى قد تعززه صورة ، فعدم التوفيق في المقابلة ، قد يرجع إلى عقم تركيب أو سوء تعبير أو غموض صورة ، أدّى إليه الحرص على إخراج الكلام في شكل مقابلة . فمن مظاهر سوء التعبير في المقابلة ، جمعه بين الناس والملوك على الشكل التالي :

وَيَرَى النَّاسَ وَالْمُلُوكَ سَوَاءً ... وَهَلِ النَّاسُ وَالمُلُوكُ سَوَاءُ ؟ (1)

فقد أراد الشاعر أن يقابل بين الحاكم والمحكوم فقابل بين الناس والملوك ، كأن الملوك ليسوا من الناس وكأن الناس لا يولّى منهم الملوك !

ومن نفس القصيدة قوله :

يَحْسَبُ الظَّالِمُونَ أَنْ سَيَسودُو ... نَ ، وَأَنْ لَنْ يُؤَيَّدَ الضُّعَفَاءُ (2)

ليس من الحتميّ أن يكون الأقوياء ظالمين ، ولا الضعفاء مظلومين ولكن الشاعر مع ذلك قابل بين الظالمين والضعفاء على وجه لا يسوّغُهُ تأويل .

ومن أمثلة قصور المعنى عن الأداء قوله في وصف الدنيا :

لاَ تَحْفَلِي بِجَنَاهَا أَوْ جِنَايَتِهَا ... المَوْتُ بالزَّهْرِ مثلُ الموْتِ بالفحَمِ (3)

أما مقابلة الجنَى بالجناية فجيّدة وأمّا مقابلته بين والموت بالزهر والموت بالفحم فغير موفّقة لأنّ تسبّب كلّ من الزهر والفحم في الموت أضعف خصائصهما

ومن هذا القبيل قوله في مدح مصر :

قَدْ كَانَ — وَالدُّنْيَا لُحُودٌ كُلُّهَا — ... لِلْعَبْقَرِيَّةِ وَالفُنُونِ مُهُودَا (4)

---

(1) ج 1 ص 17 ، 63 وفي هذه القصيدة صادفتنا أكثر مقابلات الشاعر ضعفا ويرجع ذلك الى أنها أطول قصائد الشاعر على الاطلاق ، وقد يرجع ذلك أيضا الى أنه نظمها في الشباب .

(2) المصدر نفسه ، 50 .

(3) ج 1 ص 190 ، 29 .

(4) ج 1 ص 109 ، 38 .

فقوله « — والدنيا لُحُودٌ كلُّهَا — » بدون ضبط نوع التقييد لا يتقابل بشكل موجب مع مصر الذي هو مهد العبقرية والفنون على وجه الخصوص .

ومن مظاهر سوء التصوير في المقابلة ما لم يكن خفي الدلالة ولكنه كان مع ذلك مردودا كقوله يصف المغني سيد درويش :

بُلْبُلٌ اسْكَنْدَرِيٌّ ، أَيْكُهُ   ليس في الأرْضِ ، ولكن في السَّماءْ (1)

فقد قصد إلى التنويه بسموّ منزلة المرثي فجعله في السماء وجعل البلبل الحقيقي في الأرض وهو المشبه به ، كأنّ منزلة البلبل في الأصل ليست السماء .

ومن ذلك كذلك قوله :

خَيْلُ الرسُولِ مِنَ الفُولاذِ مَعدنُهَا   وَسائرُ الخيْلِ منْ لحمٍ وَمنْ عصبِ (2)

قابل فيه بين خيل الرسول والخيل عموما لغاية المقارنة التفاضُلية بينها وبيان تفوّق خيل الرسول في القوة والصلابة .

لكنه بتشبيه مادّة البنية في خيل الرسول بالفولاذ جرّدها من الحياة والحركة وأبقى الصفتين لبقية الخيل . فجاءت مقابلته تبرز خصلة ، ولكنها في نفس الوقت تبرز عيبا .

*
* *

وإذا أجملنا دور المقابلة على ما سمح به النظر في « الشوقيات » قلنا إنّها محرّك المعاني والأفكار في القصيدة ، وانها كثيرا ما تعزز موسيقى الاطار بإيقاعات جديدة غير مشروطة فتولّد صورا مسموعة ، أو تدعّم معنى البيت بخيالات مخصبة فتولّد صورا مرئية .

الفصل الثاني
اساليب اخرى للتعبير عن الحركة

العكس والتناظر (3)

ومن أبرز امكانيات التعبير عن الحركة في « الشوقيات » : العكس والتناظر . وكلاهما يقوم في ظاهره على استعمال مفردين في البيت في ترتيب معيّن ، فاستعمال نظائرهما أو استعمالهما بعينهما في نفس البيت ثانية بعكس الترتيب .

لكنّ المتأمّل في « الشوقيات » يلاحظ أنّ في استخدام هذا الأسلوب ثلاثة أشكال مختلفة وان اتفقت في الظاهر .

(1) ج 3 ص 14 ، 12 .
(2) ج 1 ص 59 ، 54 .
(3) في معنى « العكس » عند العرب ، العسكري ، الصناعتين ج 2 ص 371 ، 372 .

فقد يتجاوز بنا العكس حدّ عكس الترتيب الذي وردت العناصر عليه في الأول إلى عكس التركيب تماما ، وهذا عندنا عكس التركيب ، وقد ينحصر العكس في عكس الترتيب الذي وردت العناصر عليه في أول الاستعمال ، وهذا عكس الترتيب . وقد لا نكون في التركيب عكس على الحقيقة ، ولكنّ المجاورة بين تركيبين قد توهم بالعكس بين الشقين ، وذلك إذا كانت العناصر المعكوس ترتيبها هي نفسها المستعملة في الشقين . وهذا الأسلوب نسمّيه تناظرا . ذلك أنّ العكس في هذه الحالة الأخيرة ضروري ، لا سبيل إلى العدول عنه إلى ترتيب آخر . فالعكس أصله بينما في الحالتين الأوليين العكس طارىء ويمكن العدول عنه إلى تركيب آخر أصليّ أو ترتيب آخر هو الأصل في إرسال الكلام .

والملاحظ أنّ أكثر حالات العكس والتناظر في « الشوقيات » ورد الترتيب الأول منها في الصدر والثاني في العجز ، بحيث قَوِيَ معها توازن المصراعين .

كما أن هذه الأشكال كثيرا ما ترد معزّزه بمقابلة ، ولكنّ هذا ليس شرطا فيها ، ولذلك احتجنا إلى افرادها بالدّرس .

1 — عكس التركيب :

ويأتي عكس التركيب لبيان معنى دوام الحركة والاستمرار ، كما في هذين المثالين :

— صَاعِدَةً فِي مَعْمَلٍ مِنْ مَعْمَلٍ منحدِرَةْ (1)
— دَانَ آبَاؤُنَا الزَّمَانَ مَلِيًّا وَمَلِيًّا لِحَادِثِ الدَّهْرِ دِنَّا (2)

ففي الأول أتبع اسم الفاعل (صاعدة) بالجار والمجرور (في معمل) وهو الترتيب الأصلي ، ثم عكس فجاء بالجار والمجرور (في معمل) قبل اسم الفاعل (منحدرة) ، فلئن كان ترتيب العناصر معكوسا فإن التركيب نفسه عكس أيضا . وفي تعليق الشاعر الصعود والانحدار معا بالنملة عبّر عن نشاطها الدائب وحركتها التي لا تنقطع .

وفي الثاني بدأ الشاعر بفعل (دَانَ) وختم بمفعول مطلق (مَلِيًّا) على ترتيب أصلي ثمّ قلب فجاء بالمفعول المطلق (مليًّا) في الشق الثاني أولا ، وأخر الفعل (دِنَّا) . وفي إسناده الكلام في الصدر إلى الآباء وفي العجز إلى الأبناء ، عبّر عن استمرار الحدث .

ويأتي عكس التركيب كذلك لإفادة معنى انقلاب الوضع والتحوّل ، كما في هذين الشاهدين :

— خَفَضُوا فِي يَوْمِ (سَعْدٍ) هَامَهُمْ وَبِـ(سَعْدٍ) رفعوا أمس الجِبَاهَا (3)
— وَبَعْدَ غَدٍ يُفَارِقُ عَامُ بُؤْسٍ وَيَخْلُفُهُ مِنَ النَّعْمَاءِ عَامُ (4)

---

(1) ج 2 ص 145 ، 49 .
(2) ج 4 ص 21 ، 49 .
(3) ج 3 ص 174 ، 15 .
(4) ج 4 ص 71 ، 23 .

ففي تقديم فعل (خفضوا) في البيت الأول ثم في تأخيره فعل (رفعوا) عكس تركيب ، وفي اسناده الفعلين معا إلى نفس الفاعل وتعليقهما معا بنفس العلم (سعد) ، تصوير لوضع تغيّر .

وفي البيت الثاني أورد الفاعل مقدما في تركيب إضافي (عام بؤس) ثم أورد الفاعل نفسه مُدَقَّقًا بجار ومجرور لكنه أخّر الفاعل فعكس التركيب وغيّره ، وأفاد التحوّل .

ويأتي عكس التركيب كثيرا ليفيد مجرّد التأكيد كما في هذا البيت :

أُسُّــــــهُ الْهُــدَى   وَالْعُــلاَ طُنُــبْ

أو في هذا من نفس القصيدة :

قَــــــرَّ نَهْـــدُهُ   عِطْفُهُ اضْطَرَبْ (1)

وأصل التركيب في الأول : (أسّه الهدى وطنبه العُلاَ) وفي الثاني : (قرّ نهده واضطرب عطفه) ولكنّ الشاعر عكس . فأكّد المقابلة والتفصيل .

وقد يكون تأكيده الشيء بنفي ضدّه كما في هذا المثال :

بِالفِعْـلِ وَالأَثَـرِ المَحْمُودِ تَعْرِفُهَا   وَلَسْتَ تَعْرِفُهَا باسمٍ ولا لَقَبِ (2)

ففي الصدر قصر المعرفة على الفعل والأثر وفي العجز نفى المعرفة بالاسم واللقب .

وهذا الشكل من العكس جذري عميق من حيث هو يجري في بنية الكلام . وفي كل الحالات السّابقة يمكن العدول عن العكس إلى التركيب الاصلي .

2 — عكس الترتيب :

أما عكس الترتيب فأسلوب كثيرا ما يستخدمه شوقي في مقام ضرب الحكمة استئنافا ، ذلك أن الشاعر قد يحتاج في ضرب الحكمة إلى استصحاب بعض ألفاظ ما سبقها من كلام من قبل أن الحكمة متعلقة أبدا بحديث سابق أو لاحق تعلق العلة بالمعلول . ولم نر لعكس الترتيب في هذه الحالات إلا دور المحكم للعلاقة بين الحكمة وسياقها . ومن ذلك :

— عَـدْلاً عَلَى مَا كَانَ مِنْ فَضْلِكُمْ   فالفضْلُ إنْ وُزِّعَ بالعدلِ زَادْ (3)

— فَاتَّقُوا اللَّهَ فِـي قُلُوبِ العَـذَارَى   فَالْعَـذَارَى قُلُوبُهُنَّ هَـوَاءُ (4)

— تَجْنِـي البِلاَدُ بِهِ ثِمَارَ جُهُودِهَا   وَلِكُلِّ جُهْـدٍ فِـي الحياةِ ثِمـارُ (5)

---

(1) ج 2 ص 14 ، 22 و 39 .
(2) ج 1 ص 59 ، 25 .
(3) ج 1 ص 116 ، 8 .
(4) ج 2 ص 112 ، 8 .
(5) ج 2 ص 164 ، 21 .

فقد عكس في الأول (عدلا / فضلكم ، الفضل / العدل) ، وفي الثاني (قلوب / العذارى ، العذارى / قلوبهن) وفي الثالث (ثمار / جهودها ، جهد / ثمار) .

وقد يعكس الشاعر الترتيب لافادة معنى انقلاب الوضع بالانتقال من الضدّ إلى ضدّه في مقابلة لغوية سياقية كما في البيت التالي :

وكَيْفَ أتَى الغَنِيُّ لَهُ فَقِيراً   وكَيْفَ ثوَى الفقيرُ بِهِ غَنِيّاً ؟ (1)

أو في البيت الموالي :

سَدِيدُ الْمَرَامِي قَدْ رَمَاهُ مُسَدَّدٌ   وَداهِيَةُ السُّوَّاسِ لاقَى الدَّوَاهِيَا (2)

فوراء عكسه الترتيب في (الغني / فقير ، الفقير / غني) وفي (سديد المرامي / رماه مسدّد) تعبير عن التحوّل من الضدّ إلى الضدّ ومن الطبيعي إلى خلافه .

ووجدنا أنّ عكس الترتيب يأتي كذلك لتأكيد المقابلة كثيرا ، كما في هذين السياقين :

– وَحَكَيتَ فِيهَا النيلَ كَاظمَ غَيْظِهِ   وَحَكَيْتَهُ متغَيِّظًا لَمْ يَكْظِمِ (3)

– وَتَرَى خَاتَمًا وَرَاءَ بَنَانٍ   وَبَنَانًا مِنَ الْخَوَاتِمِ صِفْرًا (4)

إن هذا الشكل من العكس لا يتجاوز عكس ترتيب العناصر فلا يمكن الحديث فيه عن عكس في التركيب نفسه ، والعكس فيه طارىء يمكن العدول عنه إلى الاصل .

3 – التناظر :

أما التناظر فهو أسلوب التعبير عن الارتباط المتبادل بين شيئين ، ولذلك إن قامت أواخر عناصره على عكس أوائلها فللدلالة على مجرّد اختلاف منزلة الشقين المتناظرين ، فإن المتناظرين فيه يتساويان في الوظيفة والدور ، ولذلك لا سبيل إلى التخلي عن عكس الترتيب للتعبير عن التناظر ، ولذلك كذلك لا نرى من التوفيق الحديث عن العكس البتّة في مثل هذا الأسلوب .

وقد لاحظنا أن ارتباط المتبادلين في « الشوقيات » كثيرا ما يكون مبنيًا على تكافؤ بينهما ، مثل قول شوقي يرثي أباه :

أنَا مَنْ مَاتَ ، وَمَنْ مَاتَ أنَا   لَقِيَ الموْتَ كلانَا مرَّتَيْنْ (5)

---

(1) ج 3 ص 184 ، 53 .
(2) ج 4 ص 55 ، 3 .
(3) ج 2 ص 187 ، 14 .
(4) ج 4 ص 66 ، 5 .
(5) ج 3 ص 154 ، 10 .

أو قوله

أنْـتَ البَرِيَّةُ ، فاهنا ، وَهْيَ أنْتَ   فمَنْ دعاكَ يوْما لِتَهْنا فهوَ داعيهَا (1)

أو قوله :

فَإنْ يَكُ تَاجُ مِصْرَ لَهَـا قِـوامًـا   فَـمِصْرُ لِتَاجِـهـا العَالِي قِوامُ (2)

أو قوله في تهنئة :

وَهَنَّـأتُ بِالـرُّتَـبِ الْعَبْـقَــرِيَّ   وَهَنَّـأتُ بِالْعَبْقَـرِيِّ الرُّتَـبْ (3)

فأنا وأنت في الأول وأنتَ وهي (= البريّة) في الثاني ومصر وتاجها في الثالث والعبقريّ والرُّتب في الرابع ،أزواج يتناظر كلّ زوجين منها من قبل تساويهما رغم اختلاف منزلة كلّ منهما بناء على تكافؤهما .

وكثيرا ما اعتمد الشاعر التناظر للتعبير عن الامتزاج بين شيئين والالتحام بينهما ، ومن ذلك :

– وَمَنْ يَخْبُرِ الدّنْيا وَيَشربْ بِكأسِهَا   يجدْ مُرَّها في الحلْوِ وَالحلوَ في المرّ (4)

– يَا طَيْرُ ، كَدْرُ العَيْشِ لَـوْ تَـدْري   في صَفْوِهِ ، وَالصفْوُ فِـي الكَـدْرِ (5)

– نَعِيشُ وَنَمْضِي فِـي عَذَابِ كلذّةٍ   مِـن العيشِ ، أو في لَذّةٍ كَعَذَابِ (6)

وليس من الغريب أن نجد أكثر حالات ذلك تصوّر التناظر الذي في الحياة على سبيل الحكمة ، فالشاعر لم يجده في غيرها أقوى وأبين .

وإذا خرج التناظر عن معنى التكافؤ والامتزاج ، فإلى معان أخرى لا تخرج في الدلالة عن حقل التبادل ، ومن هذه المعاني نخصّ بالذكر التفاعل ، أو التبادل عينه وقد عبّر عنه جليّا في قوله :

وَرَأيْنَـا مِصْـرًا تُعَلِّـمُ (يُـونَـا   نَ) ، وَيُونانُ تَقْبِسُ العلمَ مِصْرًا (7)

وهذه أمثلة أخرى تدلّ على حظّ هذا الأسلوب من الاستخدام في أشعار « الشوقيات » :

– فَقَبَّلْتُ كفًّا كَانَ بِالسَّيْفِ ضارِبًا   وَقبلْتُ سيفًا كانَ بِالكفّ يَضْرِبُ (8)

– فَالزم التمّ أيُّهَا البَدرُ دَوْمًا   وَالزمْ البَدْرَ أيُّهَذَا التَّمَامُ (9)

---

(1) ج 2 ص 208 ، 2 .
(2) ج 4 ص 75 ، 4 .
(3) ج 4 ص 71 ، 34 .
(4) ج 2 ص 126 ، 15 .
(5) ج 2 ص 127 ، 19 .
(6) ج 3 ص 29 ، 47 .
(7) ج 4 ص 66 ، 24 .
(8) ج 1 ص 42 ، 125 .
(9) ج 1 ص 239 ، 60 .

– وَقُرًى ضَرَبْنَ عَلَى المدَائِنِ هَالَةً   وَمدَائِنٌ حَلَّيْنَ أَحْيَاءَ القُرَى (1)

– تَشَاكَلَ مَا بِهِ فَالْقَصْرُ فُلْكٌ   عَلَى بُعْدٍ لنا ، وَالفلكُ قَصْرُ (2)

ومن المفيد أن نشير إلى أن التناظر – بمقتضى ما يقوم عليه من ترديد – تصحبه موسيقى مميزة في جميع حالاته .

قلب الوضعيّات :

ندخل في أساليب التعبير عن الحركة ظاهرة قلب الوضعيّات . وقلب الوضعيات أسلوب يتمثّل في استعمال عنصرين يكون كلّ منهما قابلا للتبادل مع نظيره ، بحيث يتّسع التركيب بهما إلى إمكانيّتين إحداهما أصليّة وهي المنتظرة ولكنّها غير مستعملة في النّصّ والثانية طارئة ومفاجئة وهي المستعملة .

وليس هذا الأسلوب كثير الاستخدام في شعر شوقي بوجه خاصّ ، ولكنّه – في الأمثلة القليلة التي أجري فيها – أدى دورا كبيرا من حيث أنّه جاء معبّرا عن المفاجأة بالمتوقّع عكسه فعن المبالغة في الموضوع عن طريق إحلال الضدّ محلّ ضدّه (3) .

وقد كان قلب الوضعيّات في « الشوقيات » مخصوصا بصور كما في الأمثلة الموالية :

رَمَى القضَاءُ بِعَيْنَي جُؤْذَرٍ أَسَداً   يا ساكن القاعِ ،أدرِكْ ساكنَ الأجمِ (4)

ففي هذا البيت استغاثة بالمتضرّر (ساكن الأجم = الأسد) لفائدة من تسبب في الضرر (ساكن القاع = الجؤذر) وقد استعار الشاعر صورة الأسد للعاشق وصورة الجؤذر للمعشوقة .

إذا حَزِنْتُمْ حَزِنَّا في القلوبِ لَكُمْ   كالأمّ تَحْمِلُ مِنْ همّ ابنها سَقَما (5)

شبّه الشاعر في هذا البيت الأتراك بالابن والمصريّين بالأم ، ولكنّ المنتظر أن يشبه الأتراك بالأم والمصريين بالابن من قبل أن الخلافة كانت بيدي الأتراك ولم تكن مصر الا مقاطعة عثمانية .

لَسْتَ مَنْ مَرَّ بِالمَعَالِمِ مَرّاً   إنَّمَا أنتَ دَوْلَةٌ في فَقِيدِ (6)

إنّ المرثي فقيد في دولة . ولكن الشاعر قلب الوضعية لغاية التشبيه التمثيلي .

أ تَغْلُبُنِي ذَاتُ الدَّلاَلِ على صَبري ؟   إذَنْ أنا أَوْلى بالقِناعِ وَبالخِدْرِ (7)

---

(1) ج 2 ص 33 ، 64 .
(2) ج 2 ص 40 ، 48 .
(3) في هذا المعنى انظر : قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 244
(4) ج 1 ص 190 ، 2 .
(5) ج 1 ص 215 ، 21 .
(6) ج 3 ص 53 ، 11 .
(7) ج 2 ص 126 ، 1 .

تمثل قلب الوضعية في هذا البيت في تحلية الشاعر الرجل في العجز بما تتحلى به المرأة عـادة (1) .

لكنّ قلب الوضعيات ورد كذلك مجرّدا من الصّور مرتبطا ارتباطا وثيقا بتغيير الترتيب المتوقع في عناصر التركيب (2) كما في قولـه يمدح الرسول :

صلّى وَرَاءكَ مِنْهُمْ كُـلُّ ذي خطَرٍ وَمَنْ يَفُزْ بحبيبِ اللّهِ يأْتَمِمِ (3)

فالبديهـة تفرض أن يكون الأصل « ومَنْ يأْتَمِمْ .. يَفُزْ » ولكنّ الشاعر قلب للمبالغة والمبادرة بذكر الفوز .

وكذلك الشأن في قوله من نفس القصيدة ذاكرا مقتل عثمان وتلطخ المصحف الذي كان بين يديه بالدم عند الاصابة :

جُرْحَانِ فِـي كَبِـدِ الاسلام ما التأما جُرْحُ الشهيدِ ، وَجرْحٌ بالكتـابِ دمي(4)

فالأصل أن يقول « جُرْحٌ دَمِـيَ به الكِتَـابُ » ولكنه قلب للتهويل .

وقلب الشاعر الوضعيّة في قوله :

(إسْكندريّةُ)، كيف صبركِ عَنْ فتـى الصَّبْرُ لم يُخْلَقْ لِمِثْلِ مصابِـهِ (5)

فقوله « لمثل مصابه » أصلهُ « لمثل مُصَابِكِ بِهِ » .

وقلب الوضعيات في الأبيات الثلاثة الأخيرة ساعدت عليه القافية ، بل فرضته .

التـدرج :

من أساليب التعبير عن الحركة في « الشوقيات » التدرّج ، ونعني بالتّدرّج : ترتيب الدوالّ بأشكال تجعلها خاضعة لحقول دلاليّة بينها صلات . وهذه الحقول بحسب منازل الدوالّ من نظائرها ، تضيق أو تتّسع بحيث إذا قرأ القارىء الدّال الأوّل فالثاني توقّع ما بعدها ، وإذا وقع على آخر الدوالّ اكتملت عنده بمجموعها صورة موجزة عن نظام كامل مقصود هو الصورة المثالية التي يريد الشاعر إبرازها والشعار الذي يقصد لفت النظر إليه .

واتجاهات الشاعر متنوّعة في « الشوقيات » وأهمّها على الاطلاق التدرّج ممّا هو أعظم شأنا إلى ما هو أبسط أو ممّا هو أبسط إلى ما هو أعظم ، قال في الأول :

فَلْتَحْيَ مِلَّتُنَا ! فَلْتَحْـيَ أمّتنا ! فلْيَحيَ سُلْطانُنا ! فليحيَ عبّـاسُ ! (6)

---

(1) من ذلك أيضا ج 1 ص 190 ، 136 وص 230 ، 23 .
(2) في هذا الصدد أنظر قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 252 ، وابن قتيبة ، تأويل مشكل القرآن ، 193 – 199 .
(3) ج 1 ص 190 ، 85 .
(4) ج 1 ص 190 ، 171 .
(5) ج 3 ص 33 ، 22 .
(6) ج 4 ص 43 ، 4 .

وقد انطلق فيه من الاسلام (ملّتنا) ووصل إلى الحاكم المحلّي الخديوي (عبّاس) مرورا بالوطن (أمّتنا) فالخليفة العثماني (السلطان) فكان قد انتقل من العامّ إلى الخاصّ ومن الروحي إلى المادّي ومن الدين إلى الدّنيا ، كل ذلك في بيت واحد على أسلوب الكتابة البرقيّة ، ولا غرابة فهذا البيت هو رابع أبيات أربعة بعث بها شوقي برقيّة إلى شريف مكّة سنة حج الخديوي عبّاس .

ومثل ذلك قوله في الرثاء :

فتًى كَاسِمِهِ كَانَ سَيْفَ الالاهِ وَسَيْفَ الرّسولِ ، وَسَيْفَ الوَطَنْ (1)

وممّا تدرّج فيه ممّا هو أبسط شأنا إلى ما هو أعظم قوله في وصف موج البسفور :

يَحُثُّ خُطَاكَ لُجٌ بَلْ لُجَيْنٌ بَلِ الابْرِيزُ ، بَلْ أفُقٌ أغَرُّ (2)

أو قوله :

مَوْلاَيَ ، للنفسِ أنْ تُبْدِي بَشَائِرَهَا بمَا رُزِقَتْ ، وَأنْ تَهْدِي تَهَانِيهَا
الشَّمْسُ قَدْرًا ، بَلِ الجوزَاءُ منزِلةً بلِ الثريّا ، بلِ الدّنْيَا وَمَا فِيهَا (3)

أو قوله في وصف موج البحر :

رَاكِبَ البَحْرِ أمُوجٌ مَا تَرَى ؟ أمْ كتَابُ الدّهر ؟ أم صُحُفُ القَدَرْ ؟
لُجَّةٌ كَاللَّوْحِ لاَ يُحْصَى عَلَى قَلَمِ القُدْرَةِ فِيهَا مَا سُطِرْ (4)

في هذه الحالات مبالغة في استعظام البسيط نسخا (بحرف العطف بل) أو تشكّكا (باعتماد الاستفهام) .

وقد يكون تدرّجه من الأعلى إلى الأسفل كقوله في وصف خميلة :

وَخَمِيلَةٍ فَوْقَ الجزِيرَةِ مَسَّهَا ذَهَبُ الأصِيلِ حَوَاشِيًا ومتونَا
كَالتِّبْرِ أفْقًا ، وَالزبرجدِ ربوةً وَالمِسْكِ تُرْبًا ، وَاللُّجَيْنِ مَعِينَا (5)

فقد شبه في البيت الثاني أربعة عناصر من طبيعة الخميلة (الأفق ، الربوة ، التراب ، المعين) بأربع صور (التبر ، الزبرجد ، المسك ، اللجين) فأوحى دون تصريح ، وأجمل دون تفصيل .

وكقوله في وصف الغراب :

وَمُمَهَّدٍ في الوكْرِ مِنْ وُلْدِ الغُرَابِ مُزَقَّقِ
كَرُوَيْهِبٍ ، مُتَقَلِّسٍ مُتَأزّرٍ ، مُتَنَطّقِ (6)

(1) ج 3 ص 169 ، 6 .
(2) ج 2 ص 40 ، 4 .
(3) ج 4 ص 208 ، 13 .
(4) ج 2 ص 160 ، 16 — 17
(5) ج 2 ص 139 ، 8 — 9 .
(6) ج 4 ص 193 ، 1 — 2 .

فانتقل من كساء الرأس (متقلّس) إلى كساء الكتفين (متأزّر) إلى كساء الوسط (متنطق) .

وقد يكون تدرّجه ممّا هو أوّل في الترتيب الزمني إلى ما هو آخر أو ممّا هو أوّل في الاستحقاق إلى ما دونه ، ومن الأوّل قوله :

قَضَيْتَ لَهَا الْحُقُوقَ فتًى وكَهْلاً ... وَيَوْمَ كَبُرْتَ وَانْحَنَتِ الْقَنَاةُ (1)

ومن الثاني قوله في رثاء جورجي زيدان متحدثا عن العلم :

وتسبقُ الشَّمْسَ في الأَمْصَارِ حِكْمَتُهُ ... إلى كُهُولٍ وَشُبَّانٍ وَأَطْفَالِ (2)

فمروره من الفتى إلى الشيخ في البيت الأول مركّز على التعاقب الزمني ، ومروره من الكُهُول إلى الأطفال في الثاني مركّز على استحقاق الحكمة .

كما يكون تدرجه مصوّرا لحركة التطور من المادي إلى المعنوي أو العكس :

— من المادي إلى المعنوي في وصف الدّم :

جَرَى أُرْجُوَانِيًّا ، كُمَيْتًا ، مُشعشعًا ... بأبيضَ من غِسلِ الملائك سَلْسَالِ (3)

فـ. وصف لون الدم في ثلاث مراحل متتابعة متباينة : مرحلة خروج الدّم : اللون الأحمر (أرجواني) ومرحلة تجمّده : الحمرة الضاربة إلى السواد (كُميت) وكلتاهما حقيقيّة مادّية ، فمرحلة قيمة إراقته : البياض (مشعشع بأبيض من غسل الملائك) وهذه صفة وهميّة معنوية ، بها بيّن الأبعاد الاخلاقية الخفيّة في عملية إسالة الدماء .

— من المعنوي إلى المادي :

لاَ يَنْفَعَ النفسَ فِيهِ وَهْيَ حَائِرَةٌ ... الازكاةُ النُّهَى ، وَالجاهِ ، وَالمَالِ (4)

وبهذا بيّن الأصول الأخلاقية الخفيّة من عملية الزكاة .

***

فالتدرج عامّة هو أسلوب استخدمه شوقي لغاية الرجوع بالقضيّة إلى أصولها ، والوصول بها إلى أبعادها باستعراض الامكانيات المختلفة فيها وترتيبها فكان التعميم والشمول إيحاء دون تصريح ، أو باستعراض أقلّ ما يمكن من إمكانياتها وأبينها وترتيبها فكان الرمز والاشارة إجمالا دون تفصيل .

وأكثر ما تواتر في « الشوقيات » نظامان لم يورد الشاعر عناصرهما المكوّنة الا متدرّجة ، نظام المثل الروحية العليا ، ونظام حياة الانسان :

---

(1) ج 3 ص 42 ، 26 .
(2) ج 3 ص 125 ، 20 .
(3) ج 3 ص 128 ، 5 .
(4) ج 3 ص 125 ، 33 .

أما نظام المثل الروحيّة العليا فيكوّنه في رأيه هذا الثالوث : الله ومحمد والوطن . وإلى ما سبق الاستشهاد به من أمثلة تدلّ على ذلك نضيف هذه تؤكده :

– .(السكة الكبرى..) لم تألها عند الشدائد خدمةً   فِـي اللَّـهِ وَالْـمُـخْـتَـارِ وَالسُّـلْـطَـانِ (1)

– بِاللَّهِ ، بِالاسْلاَمِ ، بِالجرحِ الـذِي   مَا انفكَّ في جنْبِ الهلاَلِ يَسِيلُ (2)

– بِاللَّـهِ جَـلَّ جَـلاَلُـهُ ، بِمُحَمَّدٍ   بِيسوعَ ، بالعُزَّي لاَ تَتَفَرَّقُـوا (3)

فالثالوث المذكور يمثل شعار الشاعر في حياته ورمز وجوده ، والذي يدعّم ذلك ورود أكثر حالات التدرّج هذه في قصائد يرثي فيها أعلام سياسة ودين ومجتمع .

أمّا نظام حياة الانسان فقد لفت نظر الشاعر من حيث المراحل التي يقطعها المخلوق منذ ميلاده إلى وفاته ، فأكثر من استغلاله في شعره كما اتّضح ذلك من بعض الأمثلة السّابقة . وكما يدلّ عليه البيت التالي وقد زاد هذا النظام حلقة الذّكر بعد وفاة الانسان :

هُـوَ الدَّهْرُ : ميلاَدٌ فشغلٌ ، فمأتَمٌ   فذكرٌ كما أبقي الصدى ذاهبَ الصّوتِ (4)

وقد تقوى نزعة الشاعر إلى توسيع مجال التّدريج بحيث تخلق جوّا من التسلسل في القصيدة يتصاعد معه النفس ويكبر معه الاهتمام فتتخلّص صورها من تفكيكها وجمودها لتتحوّل إلى شريط من الصوّر المتحرّكة .

وهذا مثال أول على ذلك صوّر فيه الراقصات والراقصين :

الرُّؤُوس مَـائِـلَـةٌ   فِـي الصُّدُورِ تَحْتَجِبُ
وَالنُّحُـورُ قَائِمَـةٌ   قَاعِـدٌ بِـهَا الوَصَبُ
وَالنُّهُـودُ هَامِـدَةٌ   وَالْخُـدُودُ تَلْتَهِـبُ
وَالْخُصُـورُ وَاهِـيَـةٌ   بالبنَانِ تَنجَذِبُ (5)

فقد انتقل الشاعر في هذا المشهد من وصف الرؤوس إلى الخصور ، مرورا بالصدور والنحور والنهود متدرّجا ، لم يخلّ بمسيرته الاّ الخدود ، على أن ذكره الخلود ورد في أحد الأعجاز ، بينما أكثر حلقات السلسلة الباقية وردت في مطالع الأبيات .

فإلى جانب الانسجام في الحركة الجماعية ، والذي تصوّره صيغة الجمع المشتركة . بين كلّ هذه العناصر (فُعُولٌ) كما يُصوّره وزن فاعل (مائلة ، قائمة، هامدة، واهية) في أواخر الصدور ، من ناحية والأفعال

---

(1) ج 3 ص 157 ، 5 .
(2) ج 3 ص 116 ، 61 .
(3) ج 3 ص 110 ، 44 .
(4) ج 3 ص 41 ، 3 .
(5) ج 2 ص 9 ، 49 – 52 .

(تحتجب ، تلتهب ، تنجذب) مقاطع ، في أواخر الأعجاز من ناحية أخرى ، نجد انسجاما في حركة كلّ راقص وراقصة ، من الرأس إلى الخصر صوّرها هذا التدرّج .

وهذا مثال ثان في وصف الطائرة :

أعُقَـابٌ فِـي عَنَـانِ الْجَـوِّ لاَحْ ؟ أمْ سَحَـابٌ فَـرَّ مِـنْ هُوجِ الرِّيَاحْ ؟
أمْ بِسَاطُ الرِّيـحِ رَدَّتْـهُ النَّـوَى بَعْـدَمَا طَـوَّفَ فِـي الدَّهْرِ وَسَاحْ ؟
أوْ كَأَنَّ البُـرجَ أَلْقَـى حُوتَـهُ فَتَرَامَـى فِـي السَّمَاوَاتِ الفِسَاحْ ؟

فتدرّج الشاعر هنا كان ممّا هو قريب إلى الحسّ (العقاب ، السّحاب) إلى ما هو بعيد عنه ، خرافي (بساط الرّيح) فإلى ما هو أبعد منه (برج الحوت) ، تعظيما لشأن الطائرة وتمجيدا لاختراعها . فإذا كانت لهذا المخترع أصول « وهمية » هذا شأنها ، فإنّ أبعادها لا تكون إلا أبعاد « معجزة » .

الإطّـراد :

تعدّ الاطّراد من أساليب التعبير عن الحركة في الشعر وهو يتمثل في الاكثار من الأسماء في السياق الواحد بدون اخضاعها لترتيب معيّن . وهذه ظاهرة تترجم عن غزارة مادة الكلام عند الشاعر وفي نفس الوقت عن استعصائها عليه حصرا وترتيبا وتأليفا ، فيقدّمها خاما ، متنوّعة الاتجاهات في علاقاتها بعضها البعض مدّ وجزر ، وفي حركة الذهن متنقلا من مدلول إحداها إلى مدلول أخرى تشويش واضطراب ، قد يكون مصدر فقر في الصياغة عند الشاعر كما قد يكون مصدر ايحاء خلاق .

فإذا تأملنا في هذا البيت مثلا :

سَالَـتْ دِمَاءٌ فِـيكِ حَوْلَ مساجدٍ وكنائسٍ ومدارسٍ ، وَ« بُنُـوكِ » (1)

وجدنا اطّراد الأسماء فيه مفضيا إلى تهويل النكبة التي يصفها الشاعر ، ونلمس هذا التهويل بتبويب هذه الأسماء كالتالي :

1) هي نكبة دين (مساجد + كنائس) ودنيا (مدارس + بنوك)
2) وهي نكبة مسيحيّين (كنائس) ومسلمين (مساجد)
3) وهي نكبة في الحياة الروحية العقائديّة (مساجد + كنائس) وفي الحياة المادية الاقتصادية (بنوك)
4) وهي نكبة كهول (مساجد + كنائس + بنوك) وأطفال (مدارس) ...

أمّا إذا تتبّعنا الاطّراد في البيت التالي :

ثُمَّ حُمَاةُ الإسلامِ ، والسُّمر البيض ، الملوكُ ، الأعزّةُ ، الصُّلحاءُ (2) .

---

(1) ج 1 ص 162 ، 20 .
(2) ج [illegible] ص 17 ، 232 .

فإننا لا نكاد نجد الا رصفا لمجموعة من الصفات لم يتجاوز سطحية التعبير عن تفوّق الموصوفين على سواهم في الأولوية بالتقديم .

وتردّ الأسماء المطّردة في « الشوقيات » مشتركة في الوظيفة النحوية عادة وهذه الوظيفة هي المسند إليه غالبا ، وفي هذه الحالة تخضع الاسماء المطردة للتعاطف بالواو . ومن ذلك قوله :

لَكَ آمـونُ ، وَالْهِـلاَلُ إِذَا يَكْـــــبُرُ ، وَالشَّمْسُ وَالضحَى آبَــاءُ
وَلَكَ الرِيفُ ، وَالصَّعِيـدُ ، وَتَاجَـا مِصْرَ ، وَالْعَرْشُ عَالِـيًا ، وَالرِّدَاءُ
وَلَكَ الْمُنْشَآتُ فِـي كُلِّ بَحْـرٍ وَلَكَ الْبَـرّ أَرْضُـهُ وَالسَّمَـاءُ (1)

وقد وردت الأسماء المطّردة فيه قائمة بوظيفة المبتدا كلّها .

وقد تقوم الأسماء المطردة بوظائف أخرى وترد متعاطفة بالواو :

— المفعول به :

(ساعي البريد)

يَحمِلُ الغشَّ وَالنَّصِيحَةَ ، وَالبغضَاءَ وَالحُـبَّ وَالرِّضَى ، وَالمَلاَمَـا (2)

— المضاف إليه :

سَالَتْ دِمَاءٌ فِـيكِ حَـوْلَ مساجدٍ وَكَنَائِسٍ وَمَدَارِسٍ وَ« بُنُـوكٍ » (3)

— الخبـر :

إِنَّمَا هم (الناس) حقْدٌ وَغِشٌ وَبُغْضٌ وَأَذَاةٌ وَغَيْبَـةٌ وَانْتِحَـالُ (4)

أو خاضعة للربط المعنوي :

— النعت :

وَدَهَـى الدِّينَ وَالْخِلاَفَـةَ أَمْـرٌ فَادِحٌ ، رَائِعٌ ، جَلِـيلٌ ، جُسَامُ (5)

— الخبـر :

وَحَدِيقَةُ الْفُرْقَانِ ضَاحِكَـةُ الرُّبَـا بِالتُّرْجمانِ ، شَذِيَّـة ، غَنَّاءُ (6)

---

(1) ج 1 ص 17 ، 78 — 80 .
(2) ج 2 ص 87 ، 4 .
(3) ج 1 ص 162 ، 20 .
(4) ج 4 ص 149 ، 7 .
(5) ج 3 ص 142 ، 10 .
(6) ج 1 ص 34 ، 4 .

وتكون الأسماء المطّردة في « الشوقيات » من الأعلام ومن غير الأعلام، ولكنّ اطّراد الأسماء غير الأعلام أكثر كما دلّت على ذلك الأمثلة السّابقة ، وهذا مشهد تطّرد فيه مجموعة كبيرة من الأعلام موحية بعالمين :

فِيهَا مِنَ البَرْدِيِّ وَالمَزْمُورِ والـــتوراةِ وَالفُرْقَانِ وَالاصْحَاح
وَ(مِنَا) وَ(قمبيز) إلَى (اسكندرٍ) فالقيصرينِ فذي الجلالِ (صَلاَح)(1)

فأعلام البيت الأول توحي بمراحل السلطان الديني على العالم بما فيه مصر وأعلام البيت الثاني توحي بمراحل السلطان السياسي الخاص بمصر .

والأسماء المشتركة التي يكثر اطرادها في « الشوقيات » هي من قبيل الجموع والمصادر غالبا . فإلى جانب ظاهرة الاكثار من الأسماء والتي تدلّ على التعميم ينضاف عنصر آخر يدلّ على نفس المعنى هو صيغة الجمع أو صيغة المصدر .

فمن اطراد الجموع قوله :

— أذْعَنَ النَّاسُ وَالمُلُوكُ إلى مَا رَسَمُوا ، وَالعُقُولُ . وَالعُقَلاءُ (2)

— في الأرض منهم (بنو أميّة) سماوات وألْوِيةٌ ونيّراتٌ ، وأنْواءٌ ، وعقبانُ (3)

ومن اطّراد المصادرقوله :

— لاَ وَعِيدٌ ، لاَ صَولَةٌ ، لا انتقامٌ لاَ حسامٌ ، لا غَزوةٌ . لاَ دِمَاءْ (4)

— وَحِرْصٌ عَلَى الدُّنْيَا وَمَيلٌ معَ الهَوَى وَغِشٌ وَإفْكٌ في الحياةِ وزُورُ (5)

وان الاطّراد ليكثر اعتماده في مطوّلات الشاعر خاصّة ، وفي ملاحمه على وجه أخص .

الخاتمة :

إنّنا بادراج المقابلة في باب مستقلّ جعلنا له « الحركة » عنوانا ، درسناها فيه مع أساليب أخرى رأيناها تعبّر عن الحركة أيضا ، نعتقد أنّنا عبّرنا عن حقيقتها الخفيّة ، ودللنا على وظيفتها الرئيسية .

ولئن كنا استنبطنا هذا التبويب من حضور المقابلة في كل سبيل إلى المعرفة البشرية . حضورا يجسّمه قولنا المأثور ان « الأشياء تعرف بأضدادها » (6) فلقد فرضه علينا واقع هذا الأسلوب ونظائره ، في شعر « الشوقيات » أيضا .

(1) ج 2 ص 22 ، 49 — 50 .
(2) ج 1 ص 17 ، 176 .
(3) ج 2 ص 100 ، 10 .
(4) ج 1 ص 17 ، 173 .
(5) ج 3 ص 80 ، 45 .
(6) ابن قتيبة ، تأويل مشكل القرآن ، ص 314 .

وإذا كان شوقي قد استغلّ هذا الأسلوب كثيرا في بناء البيت الشعري العربي ، معزّزا به ثنائية تقسيمه إلى شطرين ، وكذلك في اطالة القصيدة ، معزّزا به ثنائية المواقف ، فقد استند إليه أيضا كثيرا ، محترما طبيعة الكلام الذي أخرج للناس .

فإن كانت المقابلة من السبل غير المباشرة المفضية إلى المعرفة ، فإن الشعر أحق بأن تتوفّر فيه .

وليس بين أيدينا من الدراسات ما يخبر عن حظّ المقابلة في شعر الشعراء من المحدثين والمعاصرين ، ولكنّ الاطلاع السريع يسمح لنا بأن نقرّر أنه كان يتدرّج نحو الضعف شيئا فشيئا . ولا نرانا مغالين إذا قلنا ان القضاء على الثنائية في البيت الشعري ، فيما يسمّى « بالشعر الحرّ » كان من أهمّ العوامل على انحسار شأن المقابلة في الكلام .

الباب الثالث

مستوى المرئيات : الصور

من الأسس المنهجية في الدراسة الأسلوبيّة إعطاء الأولوية للعلاقات المختلفة التي تربط بين الأشياء والتي تنتظم العناصر على تباعد الشقّة بينها — كثيرا أحيانا — فتكوّن منها أنظمة متماسكة الأجزاء . وإذا كانت مختلف مظاهر الارتباط بين أشتات المكوّنات خفيّة عادة وخفيّا دورها ، فإنها بيّنة في الصور واضحة وهي المحور الرئيسي الذي تدور عليه عملية التصوير .

ولم يخف دور هذه العلاقات على القدماء ، ففي درسهم أنواع الصور مافتئوا يبحثون عن وجه الشبه بين صورتين أو الجامع أو بصفة عامة العامل الموجب للتقريب بين مشهدين ، وليس من الضروري أن يكون هذا العامل مبنيّا على شبه حتما . بل قد يكون أساسهُ الاختلاف .

والنظر التأليفي العام في شعر « الشوقيّات » مكّننا من أن نوزّع مختلف الصّور على قطبين عامّين يمثّلان نوعي العلاقات الرّئيسيين اللذين نجدها بين الصور وهما : علاقات التشابه وعلاقات التداعي (1) .

وتتّسع علاقات التشابه فيما نذهب إليه إلى التشبيه والاستعارة ، وتشمل علاقات التداعي الكناية بكلّ أنواعها وما سماه العرب بالمجاز المرسل والمجاز العقلي وهما نوعان إلى الكناية أقرب في اعتبارنا ، كما تشمل التورية .

(1) ونحن بهذين اللفظين نترجم تسميتين لرومان جاكبسون (similarité/contiguïté) وقد بنى عليهما نظرية في الانشائية طريفة ، انظر : رسالة في اللسانيات العامة ، ص 61 — 67 .

الفصـــل الأول

علاقـــة التشابـــــه

أما التّشابه فنعني به التقارب الذي يحدث بين الموصوف والصورة الواصفة رغم انفصالهما في الأصل . وهذا يقتضي أن يكون الوجهان مستقلا أحدهما عن الآخر منفصلا في عرف التجربة البشرية، كما يقتضي من ناحية أخرى داعيا يسمح بوضع الوجهين على صعيد واحد أو أكثر من داع بدونه يكون التصوير تشويها وتضليلا.

فكلّ من الطرفين في عملية التشابه يمثل نظاما معيّنا مستقلا عن الآخر وان هو شبيهه ، بينما ينتمي كلّ من الطّرفيـن في علاقـات التداعي إلى نظـام واحـد . فعمليـة التشابـه تنبني على التقريب بين نظاميـن مستقلّين متشابهين بينما تقتضي عملية التداعي التقريب بين لوحتين من نظام واحد مختلفتين .

والباث والمتقبّل متقابلان في التصوير الذي يقوم على هذا النوع من العلاقات . فالأول يؤلّف والثاني يحلّل . والتأليف يقتضي تجربةٍ واسعة ومعرفة دقيقة بخفايا النفس البشرية وميولها ، حتّى يتسنى إخراج أزواج من الحقائق الموصوفة والصور الواصفة لا تكاد تُقرَن حتّى تَنطِق ، فإذا لم تنطق أعجزت المتقبّل عن التحليل وعطّلت عمليّة الابلاغ . لذلك فإن المتقبل – المحلّل – في حاجة إلى أن يجد الجمع بين الموصوف والصورة في مستوى من التوفيق لا يحتاج بعده إلى كبير اجتهاد للوقوع على أبعاد المقصود . وفي هـذا الموطن الخفيّ يكمن الفرق بين الصور التي تقوم على علاقات تشابه وتلك التي تنبني على علاقات تداع .

التشبيـــه :

التشبيه هو أبرز أنواع التصوير اطرادا في كلام البشر عامّة ، المسموع والمقروء على حدّ السواء . ومـا هذا بغريب . فعن طريق التشبيه اتسّعت معارف البشر في أقرب ما أمكن من وقت وأقل ما أمكن من جهـد . فلئن كانت هذه العملية من الامكانيات التي تتوفّر للانسان منذ الطفولة بمقتضى حاسّة البصر خاصة (1) فبقية الحواس ، فإنها تزداد نشاطا وتهذيبا بتجربة الحياة والأحياء . فالتشبيه يوسّع المعارف من حيث هـو يسهّل على الذاكرة عملها فيغنيها عن اختزان جميع الخصائص المتعلّقة بكلّ شيء على حدة بما يقوم عليـه من اختيار الوجوه الدالّة التي نستطيع بفضل القليل منها استحضار الكثيـر .

ولم يفقد التشبيه قيمته الفنية السامية بسبب اطّراده وسهولة بنائه وما يهدّده من جمود قـد يلحقه من جرّاء التقليد ، والقوالب الجاهزة . بالعكس لم يحرمه منثور ولا منظوم فلا تكاد تخلو منه الفقرة من الفقـرات ولا القطعة من الأبيات (2) .

---

(1) من المتأكد اليوم عند العلماء أن العين أبرز نافذة لنا على العالم . فـ 90 ٪ من الأخبار التي يتلقاها الانسان وسيلتها العين .

(2) « التشبيه جار كثيرا في كلام العرب ، حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم ، لم يبعد » المبرد ، الكامل ، ج 3 ص 93 . والملاحظ أننا لا نطمئن الى الاحصاء الذي أعده حمدان حجاجي التشبيه والاستعارة في شعر ابن خفاجة فقد ذهب الى أن الاستعارات فيه تبلغ ضعف التشابيه ، لكنه لم يدرس من الصور المرئية غير التشبيه والاستعارة ، ونحسبه عد من الاستعارة كل ما لم يكن من باب التشبيه ، فكان من الطبيعي أن تصل الاستعارة في احصائه الى ضعف ما وصل اليه التشبيه . ونحن على يقين من أنه لو وقف عند الاستعارة في مختلف ضروبها التي نص عليها العرب ولكن بدون الخروج عنها لما وجدها تتجاوز نصف التشابيه في العدد .

وشوقي من الشعراء الذين أجروا التشبيه كثيرا . ناهيك أنّ الصورة الشعريّة في « الشوقيات » هي في الغالب من باب التشبيه (1) .

ويقوم التشبيه على أربعة عناصر : المشبّه والمشبّه به وأداة التشبيه ووجه الشبه . وإذا كان العنصران الأوّلان من الأربعة أساسيين ، فإنّ الثالث والرابع ثانويّان ، فتقوم أداة التشبيه بدور الرابط اللفظي ووجه الشبه بدور الرابط المعنوي ، يمكن الاستغناء عن أحدهما أو عنهما معا بدون أن يختلّ التشبيه لا بل يقوى ويزداد عمقا .

ويخرج التشبيه في « الشوقيات » في أشكال متنوّعة باعتبار هذه العناصر وبدون اعتبارها إذ قد لا تخضع بنية كثير من أمثلته لهذه الأركان الأربعة وقد يختلف مدى وعمقا من مثال إلى آخر باعتبار أشكال ترتيب هذه العناصر .

التشبيه المرسل :

هو التشبيه الذي توفرت فيه العناصر الأربعة المذكورة (2) . وبناؤه لا يتطلّب صنعة كبيرة ، ولا تفنّنا خاصا . ولعلّه لذلك شاع في الكلام أكثر من بقية أنواع التشبيه ، خاصّة وأنه أحسن إطار ينتظر أن نجد فيه الصور في أوضح مظهر ، مشبعة بأبين دلالة ، وان خلت من العمق أحيانا .

لا نستطيع أن نقدّم بضبط نهائي نسبة ورود التشبيه مرسلا من بقية أنواع التشبيه في « الشوقيات » . ولكننا نستطيع أن نقرّر بكلّ اطمئنان — إذا اعتبرنا التشابيه المفردة دون المركّبة ، أو التي قامت على التمثيل — أنّ أكثر من ثلث تشابيه « الشوقيات » هي من المرسل . غير أن عناصر التشبيه لم ترد دائما وأبدا في ترتيب موحّد ، بل خضعت لجملة من التقاليب نوّعت أشكالها ، وأنّ أداة التشبيه — وهي العنصر الوحيد الذي ليست له علاقة مباشرة بمدلول الصور — تنوّعت من مثال إلى آخر . فكان لتنوّعها دور كبير في تلوين بعض الدلالات ، بمقتضى المعاني التي تصحب بعضها في اللغة .

وفيما يلي نجمل أشكال الترتيب التي خضعت لها عناصر التشبيه المرسل في « الشوقيات » ، ونقدّمها في ترتيب تنازلي ، بمراعاة نسبة الشيوع :

أشكال ترتيب العناصر :

— الترتيب الاصلي :   م + أ + م به + و .

انّ المنتظر في التشبيه هو أن يرد المشبه في المرتبة الأولى ، والأداة في المرتبة الثانية ، فالمشبه به في الثالثة ، فوجه الشبه في المرتبة الرابعة والأخيرة ، كما في قول الشاعر مُشبّها الممدوح بالعين الجارية :

فَكُنْتَ كَعَيْنٍ ذاتِ جَرْيٍ ، كَمينَةٍ   تفيضُ على مَرّ الزّمانِ وتَعذُبُ (3)

(1) ورغم ذلك لم يحظ التشبيه في أطروحة بودولاموث الا بثلاث صفحات ج 2 ص 471 — 473 .
(2) نعرف في أول كل فصل نوع التشبيه المدروس معتمدين المظاهر البارزة ومعرضين عن الجزئيات التي
(3) ج 1 ص 42 ، 20 .

وعلى هذا الترتيب « الأصليّ » وردت نصف أمثلة التشبيه المرسل في « الشوقيات » تقريبا .

هذا النوع من التشبيه يقوم على تعويض مشهد بآخر تعويضا لا يؤثر فيه لا عدد العناصر التي يقوم عليها ولا ترتيبها فهو يستوفي كلّ العناصر وينتظمها على ترتيب أصلي . فلا نجد في هذه الصور عنصرا متفوّقا على آخر أو مؤدّيا دورا خاصّا غير الذي ينتظر منه عادة ، بل القيمة كلّها للصورة التشبيهية بكافة عناصرها .
والذي يؤكد لنا ذلك هو أنّنا وجدنا أكثر حالات التشبيه المرسل الذي على ترتيب أصلي أداتها « الكاف » ، وهي أداة مفرغة من كلّ دلالة خاصّة ولا معنى لوجودها إلاّ في سياق من هذا النوع .

وإلى جانب « الكاف » نجده يستعمل « كأنّ » ولكن في نسبة أقلّ بكثير . قال مشبّها دمشق تضربها مدافع الفرنسيّين : بروما وهي تحرق بأمر من نيرون :

أَنَسِيتِ نَارَ البَاطِشِينَ ، وَهِزَّةً عَرَتِ الزّمانَ ، كأنَّ (رُوما) تُحرَقُ (1)

ويقلّ عن ذلك استخدامه أداة « مثل » أو « حسب » أو « كما » ، غير أنّنا لاحظنا أنّ الشاعر استخدم « كما » غالبا حيث كان يحسن استعمال « الكاف » وحدها ، مثلما في هذه الصورة التي شبه فيها مرأى شروق الشمس بالحلم :

لِمَنْ غُرَّةٌ تَنْجَلِي مِنْ بَعِيدْ بِمرأى كَمَا الحُلْمُ ضَاحٍ سَعِيدْ ؟ (2)

انّ التشبيه المرسل الذي وردت عناصره على ترتيب أصلي في شعر شوقي هو ضرب من التصوير يفقد فيه الرابطان اللفظي (الأداة) والمعنوي (وجه الشبه) كلّ قيمة خاصّة . وإذا رمنا نعت هذا النوع من المرسل قلنا هو التشبيه الذي يرد وجه شبهه في آخر مرتبة دائما وتكون أداته « الكاف » غالبا .

— أشكال الترتيب الفرعية :

أ — م + و + أ + م به :

أما الدّرجة الثانية في الاطراد فهي للتشبيه المرسل الذي يتقدّم فيه وجه الشبه فيفصل بين المشبه وأداة التشبيه ، فيبقى هكذا المشبه في المرتبة الأولى ويصبح وجه الشبه في المرتبة الثانية ، والأداة في الثالثة والمشبه به في الأخيرة . وربع أمثلة التشبيه المرسل في « الشوقيات » هي من هذا النوع تقريبا .

هذا الشكل الذي تميّز بتقدّم وجه الشّبه وحلوله بين المشبه وأداة التّشبيه اكتسى دلالة جديدة خاصة مرجعها إلى هذا التغيير في الترتيب، فأصبح متمحّضا لبيان الكيفية. فليس من الغريب إذن أن نجد أداة التشبيه في هذا الشكل من الربط هي المفعول المطلق في كثير من الحالات. من ذلك تشبيهه جماعة النساء بسرب القطا في قوله:

يَمْشِينَ أَسْرَابًا عَلَى هِينَةٍ مشيَ القطا الآمِنِ فِي سِربِهِ (3)

(1) ج 3 ص 110 ، 3 .
(2) ج 2 ص 30 ، 1 .
(3) ج 1 ص 72 ، 7 .

وأداته بعد المفعول المطلق ، الكاف كما في هذه الصورة التي شبّه فيها الديار بالأمّهات :

إنَّ الدّيَارَ تُرِيقُ مَاءَ شُؤُونِهَا كَالأمَّهَاتِ وَتَنْدُبُ الأبْنَاءَ (1)

وقد يستعمل في هذا الشكل « مثل » أو « مثلما » أو عبارة « على مثال » أو « كأن » وقلّ وندر أن يستعمل فيه أداة « كما » .

فتغيير ترتيب العناصر قد أثر في طبيعة هذا الضرب من التشبيه ومدلوله . فورود أداة التشبيه كثيرا في قالب المفعول المطلق المعبّر عن الكيفية ليس غريب الصلة بتقدّم وجه الشبه في هذا الشكل وحلوله بين المشبه والأداة .

ب) م + أ + و + م به :

وقد يحتل المشبّهُ في التشبيه المرسل المرتبة الأولى ، والأداة المرتبة الثانية ، ووجه الشبه الثالثة والمشبه به الأخيرة ، بحيث يتقدّم وجه الشبه درجة واحدة يفصل فيها بين الأداة والمشبّه به .

ومنه في خطاب ممدوح :

فأحْيَيْتَ مَيْتًا ، دَارِسَ الرسمِ غابِرًا كَأَنَّكَ فيما جئتَ عيسى المُقَرَّبُ (2)

أمّا الأداة في هذا الشكل فمتنوّعة .

ما تصدّر فيه وجه الشبه وله شكل واحد وهو : و + أ + م به + م .

في هذا الشكل يتقدّم وجه الشبه على كلّ العناصر . ولكن يصحبه تغيير آخر يتمثل في تأخير المشبه على كلّ العناصر . فيقع تبادل في المرتبتين بين وجه الشبه والمشبه . أمثلة هذا الشكل نادرة جدا ، وأداته الكاف عادة . قال مشبها الخيل بالنمل :

تُحِيطُ بِهِ كَالنَّمْلِ فِي البَرِّ خَيْلُهُ وَتَمْلأُ آفَاقَ البِحَارِ مَرَاكِبُهْ (3)

ما تصدّرت فيه الأداة ، وله شكلان :

أ ـ أ + م + م به + و

ب ـ أ + م + و + م به .

يتمثّل الأول في تبادل المشبّه والأداة مرتبتيهما :

(يافؤاد) كأنّكَ المَأْمُونُ فِي سلطانِهِ فِي ظِلِّكَ الأعْلاَمُ ، والأقْلاَمُ (4)

---

(1) ج 3 ص 9 ، 2 .
(2) ج 1 ص 42 ، 22 .
(3) ج 1 ص 80 ، 16 .
(4) ج 4 ص 10 ، 3 .

ويتمثل الثاني في تقدّم الأداة على المشبه من ناحية وتقدم وجه الشبه على المشبه به من ناحية أخرى :

(ياريايض) كأنَّكَ في سماء الملك يحيى وآلُكَ في السَّمَاءِ النيِّرَاتُ (1)

والأداة في هذين الشكلين هي « كأنّ » لا غيرها (2) ، ويرجع ذلك إلى أنها قد تأتي في صدارة الجملة العربية لتفيد التخييل وأمثلة الشكلين قليلة في « الشوقيات » لأنهما محصوران في أداة واحدة هي نفسها ضعيفة نسبة الشيوع إذا قيست بالكاف .

والنظر العام في التشبيه المرسل على اختلاف ألوانه عند شوقي يسمح بابداء الملاحظات التالية وتقرير ما ينجرّ عنها من نتائج تتعلّق بأحكام ترتيب عناصر التشبيه :

فالصدارة هي للمشبه غالبا ولوجه الشبه أو الأداة نادرا ، ولا تكون للمشبه به .

والمرتبة الثانية هي للأداة في أكثر الأحيان فلوجه الشبه أحيانا أخرى ، فللمشبه . أما المشبه به فلا يرد في المرتبة الثانية .

والمرتبة الثالثة للمشبه به في أكثر من نصف الحالات تقريبا فللأداة ، ونادرا لوجه الشبه فيترتب عن ذلك أنّ المشبه لا يرد في المرتبة الثالثة .

والمرتبة الأخيرة هي لوجه الشبه في نصْف الحالات فللمشبه به وهي في القليل النادر للمشبه . أما الأداة فلا ترد في المرتبة الأخيرة .

وإذا ألّفنا بين هذه المعطيات لاحظنا ظاهرة تنزع إلى أن تكون قارة في التشبيه المرسل في شعر شوقي ، وتتمثل — إذا صرفنا النظر عن مرتبة وجه الشبه — في ورود المشبّه أولا . والأداة ثانيا ، فالمشبه به ثالثا :

م + أ + م به

وينتج عن ذلك أنّ المشبّه والمشبه به لا يردان عند الشاعر إلاّ مفصولين : تفصلهما الأداة منفردة ، وهذا الغالب . أو الأداة يسبقها وجه الشبه أو يلحقها . ما عدا في حالات قليلة .

وهكذا يتضح أنّ كلّ مظاهر التغيير في ترتيب عناصر التشبيه المرسل عند شوقي مرجعها إلى قلق وجه الشبه . وعدم استقرار منزلته .

أما الأدوات التي استخدم في التشبيه المرسل فهي الكاف وكأنّ وكما وحسب وخال ومثل . واشتقّ منها مثلما وعلى مثال . وأخيرا المفعول المطلق .

وقد دخلت أداة الكاف في تركيب نصف أمثلة التشبيه المرسل عند شوقي . تقريبا . أما النصف الباقي ، فأمثلته مبنية على بقيّة الأدوات . بدون تمييز ولا تفاوت كبير . وقد بينا أن الكاف أداة ، مفرغة من كلّ

---

(1) ح 3 ص 42 ، 33 .

(2) في حالات قليلة جدا وجدنا أداة التشبيه التي في الصدارة هي «كما» أو مثل . وذلك في تراكيب تقدم فيها المفعول المطلق الواقع جملة على كافة عناصر الجملة الفعلية ، انظر باب التقديم والتأخير .

دلالة لغوية نضيف إلى ذلك أن الأغلبية الساحقة من الصور التي أداتها الكاف ، كان شكلها « أصليا » ، أي ورد المشبه منها في المرتبة الأولى ، والأداة في الثانية ، والمشبه به في الثالثة ، ووجه الشبه في الأخيرة .

ويلي الكاف في الشيوع أداة كأن . وهذه الأداة – إلى جانب دورها المتمثل في الربط اللفظي بين المشبه والمشبه به – تحمل معنى التخييل ، فلها من القوة ما يكفيها ليجعل التشبيه بها أسمى درجة من التشبيه بالكاف ، فمعها نخطو لخطوة نحو التسوية بين العنصرين الأساسيين .

***

إن ورود التشبيه في « الشوقيات » مرسلا بالأهمية التي ذكرنا ، واتسام عناصره في ترتيبها بالمنطقية التي بيّنا ، مع غلبة الفصل بين العنصرين الرّئيسيّين فيه . وغلبة أداة الكاف في بنيته ، معطيات ، تشهد بأنّ هذا الضرب هو أبسط مظاهر التشبيه وأكثرها وضوحا . وهذا يفسّر قوّة طاقته الاخبارية ، ولكنه في نفس الوقت يعرب عن ضعف طاقته الايحائية فهو أقل توغـّلا في التصوير ولا يعدو أن يكون ترجمة للموصوف من هيئة إلى أخرى ؛ وحتّى عدم الاستقرار الذي لاحظنا في وجه الشبه ، لا يدلّ على تفنّن ذي بال بقدرما يكشف عن طبيعة هذا العنصر . فما وجه الشبه الا رابطا معنويّا .

وهذا الواقع الذي تشهد به هذه المعطيات ، يطابق الواقع الذي عليه شعر العرب عموما . ولعلّنا نتبيّن عطاء الشاعر الشخصي فيه ، في مصادر صوره ودلالاتها ، أكثر ممّا في مظاهر اخراجها .

الحذف في التشبيه :

ليس من الضروري – كما بيّنا – أن تتوفّر كل العناصر في بناء الصورة التشبيهية .. فقد يستقيم التشبيه بثلاثة عناصر أو حتى باثنين فقط . أما المشبه والمشبّه به فليسا عرضة للحذف باعتبارهما جوهريين وإنما الحذف من عوارض الرابطين اللفظي والمعنوي ، لأنهما ثانويان ، إلى درجة أنّهما قد يحذفان معا ولا يختل التشبيه لا بل يزداد قوّة .

فيمكن حصر حالات الحذف الذي يطرأ على التشبيه الأصلي في ثلاث : حذف وجه الشبه وهذا الذي نسمّيه تشبيها مجملا ، وحذف الأداة وهذا هو التشبيهُ المؤكد ، وحذف الأداة ووجه الشبه معا وهذا هو التشبيه البليغ .

ولشوقي تشبيهات موزّعة على كلّ هذه الأنواع بدون اختصاص ولكن مع تفاوت .

1) التشبيه المجمل :

أما المجمل فيتميز بتجرده من التفصيل بسبب خلوّه من وجه الشبه ، مما يسمو بأسلوب الكلام إلى مستوى يقتضي من المتقبّل إلماما خاصّا بإطار الحديث أو ثقافة معيّنة واسعة تمكّنه من الوقوف على الهدف المقصود . الا أنّ شوقي لا يبدو ملهما إلى هذا النوع عن التشبيه كثيرا . « فالشوقيات » لا تمدّنا إلاّ بأمثلة منه قليلة جدّا .

وقد وردت أغلب تشابيه شوقي المجملة باحلال المشبه المرتبة الأولى والأداة الثانية والمشبه به الثالثة . وهذا يؤكّد النزعة العامّة في التشبيه عند الشاعر إلى أن يكون بناؤه أصليّ الترتيب .

أمّا أدوات التشبيه المجمل عند شوقي فثلاث : الكاف وكأنّ ، وتردان بنسبتين متعادلتين تقريبا ، فأداة مثل ـ وهي أقلّ منهما استخداما .

— الكاف ، في قوله مشبها بكاءه على مفارقة أرض الأندلس بشعره في ديارها ومعالمها :

فَنَثْرِي الدَّمْعَ فِي الدِّمَنِ البَوَالِي كنظمي فِي كَوَاعِبِهَا الشَّبَابَا (1)

— كأن :

وَكَأَنَّ أَيَّامَ القَضَاءِ جَمِيعَهَا بِهِمِ الجُمَعْ (2)

— مثل :

يَا نَاشِرَ العِلمِ بِهَذِي البِلادْ وُفِّقْتَ ، نشرُ العلم مثلُ الجِهَادْ (3)

وقد تميزت بعض أمثلة التشبيه المجمل في « الشوقيات » بكونها تضمّنت من العبارات ما يسمح بتبيين وجه الشبه رغم تجردها من وجه الشبه الحقيقي . ممّا دعانا إلى اعتبار هذه التشابيه بين المرسل والمجمل

ففي تشبيهه المضيق بحلق الليث في البيت التالي :

عَلَوْا فَوْقَ علياءِ العَدُوِّ ، وَدونَهُ مَضيقٌ كحلق الليث ، أوْ هوَ أصْعبُ (4)

عبارة « هو أصعب » تحصر وجه الشبه في الصعوبة ، وإن كان لا يصحّ اعتبارها وجه شبه على الحقيقة .

وكذلك الشأن في هذا البيت الذي شبّه فيه الحجّة بالصباح :

وَحُجَّتُنَا فِيهِمَا كَالصَّبَاحِ وَلَيْسَ بِمُغْنِيكَ تِبْيَانُهَا (5)

فالعجز يمثل جملة أستئنافية . لا يصح اعتبارها وجه شبه للتشبيه المجمل الوارد في الصدر ، غير أنها تحدّد اتجاه وجه الشبه .

ولقد بحثنا عن السبب الذي من أجله قلّ حظّ هذا النوع من التشبيه في شعر شوقي فانتهينا إلى أن التشبيه المجمل هو مجرد عملية تبويب للموصوفات ، وجمع بينها وبين صور مّا مختارة على قدم المساواة ، بدون تعيين الموجب لجامع بين الطرفين وأنّه يتميز بالاكتناز ويتطلب من القارىء اجتهادا خاصا . وهو من هذه

(1) ج 1 ص 64 ، 4 .
(2) ج 1 ص 158 ، 11 .
(3) ج 1 ص 116 ، 1 .
(4) ج 1 ص 42 ، 110 .
(5) ج 1 ص 262 ، 37 .

الناحية لا يختلف عن التشبيه البليغ وسنراه ، غير أن التشبيه البليغ مجرد كذلك من الأداة ، أي من المنبّه على التشبيه . وسنرى أن شوقي يكثر من البليغ نسبيّا ، ممّا يوضح أن حذف الأداة ووجه الشبه معا أحبّ إلى فن الشاعر من بقاء أحدهما . ومما يسمح باستنتاج أن وجود الرابط اللفظي بدون رابط معنوي في التشبيه المجمل أحدث شيئا من الخلل في الاتزان ، فكان سببا رئيسيا في نفور الشاعر من هذا النوع من التشبيه . وهذا يفضي إلى اعتبار أنّ أكمل ما يكون عليه دور الأداة والمشبه به هو في وجودهما معا أو في حذفهما معا .

2 — التشبيه المؤكد :

هو الذي خلا من الأداة وتضمّن بقيّة العناصر . وإذا كان التشبيه المجمل متميّزا بخلوه من التفصيل ومقتضيا من المتقبّل إلماما بظروف الكلام خاصّا أو ثقافة مناسبة معيّنة لبلوغ المقصود ، فإنّ المؤكّد بتجرّده من الأداة يتخلّص من الحواجز الماديّة القائمة بين المشبّه والمشبّه به فيلتحم فيه الطرفان ليكوّنا شيئا واحدا . ولا يقوم بصفة أكيدة على شرط سعة اطّلاع المتقبّل أو سعة ثقافته . فالتشبيه المؤكد يجمع إلى جانب فضل مزيد التقريب بين المحورين ضمان حدّ لا بأس به من الاهتداء إلى الهدف .

وإذا لم يكن التشبيه عند شوقي مؤكّدا الاّ بنسبة محدودة فلأنّه تضمّن رابطا واحدا لا إثنين . فقد انفصم فيه تلازم الرابطين كما كان ذلك في التشبيه المجمل . الاّ أنّ بناء التشبيه مؤكدا كان في صور شوقي أكثر من بنائه مجملا على كلّ حال . وذلك بفضل المرونة التي في المؤكد على ما بيّنّا .

أما ترتيب عناصر التشبيه المؤكّد فقد كان في الأغلبية السّاحقة على هذا الشكل : (م + م به + و) أي بورود المشبه في المرتبة الأولى والمشبه به في الثانية ووجه الشبه في الأخيرة ، وهذا هو الترتيب « الأصلي » في المرسل إذا استثنينا الأداة ، وهكذا يتأكد من جديد مدى احترام الشاعر ما ينتظر المتقبّل عادة .

فمن أمثلة قوله مشبّها المَلَك بالشعاع :

أَنْتَ شُعَاعٌ مِنْ عَلٍ أَنْزَلَهُ اللّهُ هُدَى (1)

ومن الأمثلة النادرة التي تغيّر فيها ترتيب عناصر التّشبيه ، قوله مشبّها محمدا رسول الله بالأمّ فبالأب ، وقد تقدّم فيه وجه الشبه على المشبه به فاحتلّ الصدارة :

وَإِذَا رَحِمْتَ فَأَنْتَ أمّ أَوْ أَبٌ هَذَانِ فِي الدّنْيَا هُمَا الرحمَاءُ (2)

وفي حالات أخرى نادرة كذلك ، فصل فيها وجه الشبه بين المشبّه والمشبّه به . من ذلك هذا البيت الذي شبه فيه الحياة بالسّراب :

وَمَا الحيَاةُ إذا أظْمَتْ ، وَإِن خَدَعَتْ الا سَرَابٌ على صحرَاءَ يَلْتَمِعُ (3)

(1) ج 2 ص 28 ، 7 .
(2) ج 1 ص 34 ، 32 وانظر ج 1 ص 17 ، 44 .
(3) ج 1 ص 155 ، 30 .

3 — التشبيه البليـغ :

هو التشبيه الذي تجرّد من الأداة ومن وجه الشبه معا ، وقام على العنصرين الجوهريّين فحسب . فهذا الأسلوب بخلوّه من الأداة يتميّز بالمطابقة التامة بين المشبه والمشبه به ، وبتجرّده من وجه الشبه يتميّز باجمال التقريب بينهما ، مما يسمح باعتبار التشبيه البليغ أسمى درجة في التشبيه الصريح من حيث هو يسوّي بين المشبه به والمشبّـه تسويـة تامّـة . والمقصود بالتجـرّد من الرابطيـن الحالات التي يمكن فيها الحديث عن حذف أو استغناء ، كما يمكن تصوّر ظهور المحذوف فيها بدون كبير تأويل .

وهذا الأسلـوب لا يخلـو من مرونـة ، فهو يحتـلّ الدرجـة الثانيـة في الشيـوع بعد التشبيـه المرسل في «الشوقيات» . ونفسّر تفوّق نسبته على نسبتي المجمل والمؤكد بكون رابطيه يتلازمان في الحذف ، بينما في المجمل كما في المؤكد يحذف رابط ويبقى رابط .

والصورة الغالبة التي يرد عليها هذا النوع من التشبيه في «الشوقيات» يكون فيها المشبه به مسندا خبرا لمبتدأ أو لناسخ .

— في تشبيه الجهل بالموت :

وَالْجَهْلُ مَوْتٌ ، فان أوتيتَ مُعْجِزَةً فابعثْ من الجهلِ أوفابعثْمن الرَّجمِ (1)

— في تشبيه الأدبـاء بالشموس :

أدَبَاؤُكِ الزُّهْـرُ الشُّمُـوسُ . وَلاَ أرَى أرْضًا تُمخَّضُ بِالشُّمُوسِ سِوَاكِ (2)

ولا يكون المشبه به فاعلا أو نائب فـاعلٍ أو مفعولا الا قليلا (3) .

— نائب فاعل ثم فاعل في تشبيه سعد زغلول بعمرو بن العاص فبسحبان وائل :

وَلَوْ زُلْتَ غُيِّـبَ (عَمْـرُو) الأمُـورِ وَأخْلَـى الْمَنَابِـرَ (سَحْبَانُهَـا) (4)

— مفعول في تشبيه الماء بالأجر والرحمات :

وَمَا سكَبَ الْمِـيزَابُ مَاءً . وَإنّمَا أفَاضَ عَلَيْكَ الأجرَ وَالرّحمَـاتِ (5)

وأكثر ما يخرج التشبيه البليغ عند شوقي خلوا من أساليب التأكيد اللفظية أو التركيبية ولكننا وجدناه مدعما بأساليب متنوعة تبيّن المدلول ، أحيانا .

(1) ج 1 ص 190 ، 117 .
(2) ج 2 ص 178 ، 45 .
(3) يرد نادرا مضافا الى المشبه ج 1 ص 59 ، 23 ، وتمييزا مجرورا ، المرجع السابق ، 40 .
(4) ج 1 ص 262 ، 15 .
(5) ج 1 ص 98 ، 7 .

منها تأكيده التشبيه بأداة كل

خُطَاكَ فِي الحَقِّ كَانَتْ كلُّها كرَمًا ... وَأنتَ أكرَمُ في حَقنِ الدَّمِ السَرِبِ(1)

أو بناؤه التشبيه البليغ على تركيب الحصر :

في تشبيه الخالق بالعلم :

لَوْ يُرَى اللّهُ بِمِصْبَاحٍ لَمَا ... كَانَ الاّ العلمَ جَلَّ اللّهُ شَانَا (2)

في تشبيه الماء بالأجر والرّحمات :

وَمَا سكبَ الْمِيزَابُ مَاءً ، وَإنَّمَا ... أفَاضَ عَلَيْكَ الأجْرَ وَالرَّحَمَاتِ (3)

أو تسخيره الاستدراك لغاية التشبيه بعد التحقيق كما في قوله مشبّها الماء بوريد الحياة وشريانها :

وَمَا هُوَ مَاءٌ ، وَلَكِنَّهُ ... وَرِيدُ الْحَيَاةِ وَشِرْيَانُهَا (4)

على أنّ الشاعر بقدر ما يزداد تفنّنا في اخراج التشبيه البليغ وتدعيمه بأكثر ما يمكن من أساليب البيان ، يتدرّج به نحو ما يسمى بالتشبيه الضمني .

***

تتأكد — بالنظر إلى أشكال التشبيه التي طرأ الحذف على بعض عناصرها — نزعة الشاعر إلى إقامة التشبيه على ترتيب أصلي .

ويتجلّى في مختلف هذه الأشكال أنّ الرابطين : اللفظي (أداة التشبيه) والمعنوي (وجه الشبه) ينزعان في شعر شوقي إلى التلازم في الحضور أو الغياب . وأن أكمل ما يكون عليه دورهما هو في وجودهما معا أو حذفهما معا . هذا الذي يفسّر تفوّق نسبة المرسل على البليغ ، وتفوق نسبة البليغ على المؤكد ، تفوق نسبة المؤكد على المجمل . لكن تدرج هذا السلم يفسّر أيضا باختلاف درجة التوغّل في التشبيه من ناحية ، واختلاف درجة الوضوح من ناحية أخرى . فالبليغ أكثر شيوعا من المؤكد والمجمل لأنّه أوغل منهما ، ولكنّه أقلّ شيوعا من المرسل لأنّه أقل وضوحا منه .

يفضي بنا ذلك إلى تقرير أن شوقي في بناء صوره يبقى حريصا على شيئين معا : اصابة الهدف بأقرب سبيل مع أبلغ التأثير .

---

(1) ج 1 ص 59 ، 4 .
(2) ج 2 ص 188 ، 14 .
(3) ج 1 ص 98 ، 7 .
(4) ج 1 ص 262 ، 39 .

عمق التشبيه :

1 – التشبيه المقلوب :

هو عمليّة من التصوير أهم مظاهرها تبادل المشبّه والمشبّه به مرتبتيهما . وكثيرا ما يتبع ذلك حذف الأداة ووجه الشبه . فالتشبيه المقلوب قوامه التغيير النهائي في مرتبتي عنصريه الجوهريين والحذف الغالب على عنصريه الثانويين . على هذا الأساس يتميّز المقلوب من التشابيه بثلاث نواح : الالتحام بين طرفيه الرّئيسيين واجمال العلاقة بينهما وانحصار الصورة المشبه بها في المشبّه بمقتضى التقديم والتأخير الطارىء على التركيب . ممّا يوجّه المتقبّل في الصورة التي من هذا النوع إلى البحث عن وجه الاختلاف بين المشبه والمشبه به لا عن وجه الشبه بسبب ما ينبني عليه التشبيه المقلوب من ادعاء أنّ وجه الشبه أقوى وأظهر منه في المشبه به .

أما حظّ هذا النوع عن التشبيه فقليل في « الشوقيات » فهو أقلّ أنواع التشبيه اعتمادا وأغلب ما ورد منه كان على الشكل المنتظر : المشبه به فالمشبّه ، وكان خاليا من الأداة ووجه الشبه .

من ذلك قوله في تشبيه القلب بالدّرع :

وَسِرْتَ وَمِلْءُ الأَرْضِ حَوْلَكَ أَدْرُعٌ وَدِرْعُكَ قلبٌ خاشعٌ وَصَلاَةُ (1)

ولم نعثر في دراستنا للتشبيه المقلوب إلاّ على نماذج قليلة تخرج عن هذا الشكل . فمن ذلك هذه الصورة وقد خرجت مؤكّدة بأداة كأنّ التي وردت في صدارتها :

وَلَيْلٍ كأنَّ الْحَشْرَ مَطْلَعُ فَجْرِهِ تَرَاءَتْ دموعي فيه سابقةَ الفجر (2)

أو هذه في تشبيه الموج بالمنايا وقد صحب المشبه والمشبه به فيها وجه الشبه :

تَرُوحُ الْمَنَايَا الزُّرْقُ فِيهِ وَتَغْتَدِي وَمَا هيَ إلاَّ المَوْجُ يَأتِي وَيَذْهَبُ (3)

ومن التشبيه المقلوب ما ورد طرفاه مصحوبين بوجه اختلاف لا بوجه شبه كالصورة التي في هذا البيت وقد شبه فيها القدّ بالبان :

مَــا الْبَــانُ إلا قَــدُّهُ لوْ تَيَمَّمَتْ قَلْبًا غصونُـه (4)

مع الملاحظ أنّ الحالات التي ذكر فيها وجه الشبه أو وجه الاختلاف تقوم على تركيب الحصر كما يتجلّى من المثالين الأخيرين .

---

(1) ج 1 ص 92 ، 21 .

(2) ج 2 ص 126 ، 4 .

(3) ج 1 ص 42 ، 64 .

(4) ج 2 ص 141 ، 7 .

والغالب في المشبه به أن يرد مسندا إليه ، مبتدأ أو اسماء لناسخ ، والمشبّه مسندا ، خبرا لمبتدا هو المشبه به أو لناسخ كما يتّضح من الأمثلة السّابقة لكنّ العلاقة بينهما قد لا تكون قائمة على الاسناد . هكذا تجد المشبّه به مبدلا منه ، والمشبه بدلا ، كما في قوله مشبّها الذّكر والسنة بالنوريْن :

بِأيْمَانِهِمْ نُورَانِ : ذِكْرٌ وَسُنَّةٌ فمَا بالُهُمْ في حالكِ الظُّلُمَاتِ (1)

وقد يرد المشبه به مفعولا به أولا والمشبه مفعولا ثانيا كما في هذه الصورة التي شبه فيها الألسن بسيوف الهند :

وَالجاعِلِينَ سُيُوفَ الهند ألْسُنَهمْ وَالكَاتِبِينَ بِأطْرَافِ القنَا السُّلُبِ

يفضي التشبيه المقلوب بالموصوف وصورته إلى المطابقة التامة بحيث يخرجهما مدمجين في لوحة واحدة ، لا سبيل إلى التفريق بينهما ، فيثْرَى بذلك المشهد ويقوى الأثر على غرار ما تمّ في الشريط التالي في وصف لبنان :

وكَأنَّ أيَّامَ الشَّبَابِ رُبُوعُهُ وكَأنَّ أحْلاَمَ الكِعاب بيوتُهُ
وكَأنَّ ريعَانَ الصِّبَا رَيْحَانُهُ سرُّ السرُور يَجُودُهُ وَيَقُوتُهُ
وكَأنَّ أنْدَاءَ النوَاهِدِ تِينُهُ وكَأنَّ أقرَاطَ الوَلاَئدِ تُوتُهُ (2)

2 — التشبيه الضمني :

لعل التشبيه الضمني أبرز مظاهر التفنّن في التشبيه . فهو لا يتقيّد بعناصر معيّنة ولا بترتيبٍ فيها خاص ولا بروابط محدودة ومن ثمّ هو لا يحدّد الصلة بين الطرفين ، فللمتقبل مجال واسع لتصوّر الصلة فيه بين المشبّه والمشبّه به . والدليل فيه على امكانية التقريب بين الطرفين ، هو السياق .

ويتميّز التشبيه الضمني عند العرب — حسبما تبيّنا من أمثلتهم — بقيامه على حكم أو حقائق خرجت مخرج الحكم . وتكون هذه الحكم مستقلة التركيب عادة مستأنفة . وان مقياسا على هذا المستوى من الضبط كهذا لا يمكن الا أن يسهّل عملية التفطن للتشبيه الضمني ويحفظ هذا النوع من خطر مرونة الحدّ وامكانية الالتباس .

غير أن النظر في شعر شوقي وتجريد الصور اضطرنا إلى توسيع مفهوم « الضمنيّة » وعدم الوقوف به عند التصوير باعتماد الحكمة . ذلك أن توغّل الشاعر في التفنّن في اخراج التشبيه في كثير من الأحيان في حالة حذف الأداة وحدها أو في حالة حذفها وحذف وجه الشبه معها ، انتهى به إلى صور هي من التشبيه المؤكد أو البليغ غير أنها لا تتسع لتصور ظهور المحذوف فيها إلاّ بكثير من التأويل هو التأويل الذي يقتضيه التشبيه الذي اصطلح عليه بالضمني . هي صور لا يجوز الحديث فيها عن حذف في العناصر

(1) ج 1 ص 98 ، 38 . وانظر ج 2 ص 17 ، 18 .
(2) ج 2 ص 150 ، 32 — 34

هذا الصنف من الصور حقيق رأينا أن يدرس في قسم خاص أو أن يكون محلّه أوّل باب التشبيه الضمني باعتباره تشبيها تخفى فيه منبّهات التشبيه المؤكد والبليغ خفاء لطيفا ، وإن لم يقم على الحكمة .

أ — التشبيه الضمني الخفيّ :

التشبيه الضمني الخفيّ هو تشبيه مؤكّد وزيادة أو تشبيه بليغ وزيادة ، فأقصى عناصره المتضمّنة ثلاثة وأدناها اثنان . ويزيد على الأوّلين بانقطاع الصلة بين الموصوف وصورته في ظاهر التركيب . فنعرّف قسميه اعتمادا على وجود وجه الشبه أو عدمه ، إذ منه ما بان فيه وجه الشبه ، ومنه ما تجرّد منه .

وأهمّ ما يلفت الانتباه في هذا النوع من التشبيه هو مظاهر التضمين التصويري ، وليس هيّنا الموقوف على هذه المظاهر ، وأعسر منه محاولة اخضاعها لأشكال بيانيّة تحدّد اتجاهات البنية فيها . ولكننا نستطيع تقرير الملاحظات التالية في شأنه .

— فيما ظهر فيه وجه الشبه :

أوّل مظهر من مظاهر التضمين التصويري في شعر « الشوقيات » هو حذف المشبّه به في التركيب ، والاشارة إليه ببعض ما يتعلق به . فأساس التضمين فيه هو التكنية . وشأنه في بابه هو شأن الاستعارة المكنية في بابها .

شبه الشاعر الطائرة مثلا بالدابة ، ولم يذكر الدابة وإنما ذكر بعض ما يتعلّق بها :

مُسْرَجٌ فِي كُلِّ حِينٍ مُلْجَمٌ كَامِلُ العُدَّةِ ، مرْموقُ الرُّواءْ (1)

وشبّه المرأة بالخالق بدون أن يذكر الخالق :

لَوْلاَ التُّقَى لقلْتُ لَمْ يَخلقْ سوَاكِ الوَلَدَا (2)

وشبه مدينة دمشق بالجنة وقد ذكر بعض أوصافها المذكورة في القرآن دون أن يذكر لفظ الجنة :

وَتَحْتَ جِنَانِكِ الأَزْهَارُ تَجْرِي وَمِلْءُ رُبَاكِ أَوْرَاقٌ وَوُرْقٌ (3)

ومن مظاهر التضمين التصويري كذلك التشبيه بتركيب مستقلّ على أساس الاستئناف غالبا ، مما يوهم بأنّ الشاعر آخذ في حديث جديد غير السابق ، ولكنّ الحقيقة أنه لم يتحوّل عن الأول ، ومن أمثلته قوله مشبّها الأمير والوزير بالسّرابين :

ضلَّ الأَمِيرُ ، كما ضَلَّ الوَزِيرُ بِهِمْ كلا السَّرَابَيْنِ أظْمَأَهُمْ ، ولَم يَصُبِ(4)

(1) ج 2 ص 3 ، 29 .
(2) ج 2 ص 28 ، 10 .
(3) ج 2 ص 74 ، 6 .
(4) ج 1 ص 59 ، 42 .

أو تشبيه الشاعر نفسه بالبحتري في الاقبال على وصف المعالم :

وعظَ (البحتريَّ) ايوَانُ (كِسْـرى) وشفتنِـي القصُورُ مِنْ (عبدِ شمسٍ) (1)

وقد يقوم التضمين التصويري على أساليب أخرى لا يضمها حصر ، من ذلك اعتماد نفي الاختلاف لاثبات التشابه كما في قوله مشبها النساء المصريات بالموميات :

هَلْ بَيْنَهُـنَّ جَـوَامِـدًا فرقٌ وَبَيْنَ المُومِـيَاتِ ؟

واعتماد أسلوب نفي وجه الشبه عَن المشبه به كما يتضح من تشبيهه اللورد كانارفون بسحبان وائل في قوله :

فَرَفَعْـتَ رُكْنًا للقَضِيَّةِ ، لم يكُن (سَحبانُ) يرفعهُ بسحرِ خطَابِـهِ (2)

— وفيما لم يظهر فيه وجه الشبه :

تعددت مظاهر التفنّن في التضمين التّصويريّ كذلك، على أنّ أبرز هذه المظاهر هو إضافة الضمير المطابق للمشبه إلى المشبه به كقوله مشبها المنايا بالثعبان ذي النابين في هذا البيت :

منـا يـَا أبَـى اللّـهُ اذْ سَاورَتْكَ فَلَـمْ يَلْقَ نَابَيْـهِ ثُعْبَانُهَـا (3)

وقد استخدم الأسلوب عينه في القصيدة نفسها مشبّها رؤوس الأموال بالشيطان ذي القرنين :

وَلَكِـنْ رُؤُوسٌ لأمْـوَالِـهِـمْ يُحَـرِّكُ قَرْنَيْـهِ شَيْطَانُهَـا (4)

وقال في قصيدة أخرى مشبّها الأخلاق بالصخرة :

فَلَـوْ أنَّ أخْلاقَ الرِّجَالِ تَصَوَّرَتْ لَرَأيْتَ صَخْرَتَهَا أسَاسًا فِيكِ (5)

ومن المظاهر الجوهرية في التضمين التصويري ما يسمّيه العرب بأسلوب « التشكك » ويكون في صور يقوم تركيبها على استفهامات متعاطفة تفيد الايهام بالتّحيُّر كما في تشبيه الليالي بالساعات لغاية استقصار الطويل:

سَألْـتُ القَلْبَ عَنْ تِلْكَ اللَّيَالِـي أكُـنَّ لَيَالِيَ أمْ كُنَّ سَاعَـا ؟ (6)

أو تشبيه الأمواج بكتاب الدّهر فبصحف القدر استعظاما للبسيط وإخراجا لما هو رهين الحاسّة والعقل إلى ما وراء العقل :

رَاكِـبَ البَحْـرِ ، أمَـوْجٌ مَا تَـرَى ؟ أم كتابُ الدهرِ أم صُحُفُ القَدَرْ ؟ (7)

---

(1) ج 2 ص 44 ، 48 .
(2) ج 1 ص 84 ، 55 .
(3) ج 1 ص 262 ، 11 .
(4) المرجع نفسه ، 47 .
(5) ج 1 ص 163 ، 16 .
(6) ج 1 ص 154 ، 7 .
(7) ج 2 ص 160 ، 16 . وانظر أمثلة أخرى في ج 2 ص 169 ، 1 وج 3 ص 104 ، 7 و ج 3 ص 125 ، 1 .

ومن أساليب التضمين التصويري عند شوقي الاشارة الخاطفة إلى أحداث قديمة تنتمي إلى سجلّ الثقافة العامّة . قال مشبّها القطار بالذئب الذي ادعى إخوة يوسف لدى أبيهم يعقوب أنّه أكل ابنه :

يَعقُوبُ مِنْ ذِئبٍ بَكَى مُشْفِقًا   فكيفَ أنيابُ الحديدِ الحدّادْ ؟ (1)

وقال كذلك مشبها مقدم الغرباء إلى الوطن بوصول قميص يوسف إلى أبيه يعقوب :

وَإذَا أتَاهُ مُبَشِّرٌ بِقُدُومِهِمْ   فمنَ القميصِ وَمِنْ شَذَى أرْدَانِهِ (2)

ب — التشبيه الضمني الحكمي :

هذا النوع من التشبيه هو وحده المعتبر تشبيها ضمنيا عند العرب ، أو تلميحا . والعرب في اعتباره أحسن النماذج على التضمين التصويري محقون ، ولعلهم حصروا فيه التشبيه الضمني بسبب قيامه على الحكمة وعلى فصل التركيب الحكمي عن التركيب الأصلي استئنافا ، لكن لا الحكمة مقياس ولا الفصل مقياس للتضمين التصويري ، فقد يكون التشبيه ضمنيا بغير حكمة ولا فصل كما بيّنا .

والملاحظ أنّ قسما فقط من حكم شوقي الوافرة ، كانت له مساهمة واضحة في اعداد صور التشبيه الضمني في « الشوقيات » .

وقد كانت هذه الصور الحكمية متنوّعة المصادر ، ولكننا نجمعها في مصدرين : صنف من الصور يندرج في نطاق الحياة اليومية المتواضعة وآخر يندرج في نطاق الحياة الفكرية السامية ، والصنفان متفاوتان جدا ، فأكبر الحظوظ هو للنصف الأول :

— التشابيه من الحياة اليومية :

تشبيه الشرق المتجمد بالنائم :

أيُّهَا الشَّرْقُ انتبهْ مِنْ غَفْلَةٍ   ماتَ مَنْ فِي طُرُقَاتِ السَّيلِ نامَا (3)

تشبيه السّاعي إلى التفرقة ، بالمقص :

لاَ يَعْجِبَنَّكُمُ سَاعٍ بِتَفْرِقَةٍ   انَّ المقصَّ خَفيفٌ حِينَ يَقْتَطعُ (4)

تشبيه النفس بالمريض المعذّب والراحة بالموت :

فَإنْ يَجِدُوا لِلنَّفْسِ بِالْعودِ رَاحَةً   فقد يشتهي الموْتَ المريضُ المعذَّبُ (5)

---

(1) ج 1 ص 116 ، 28 .
(2) ج 1 ص 269 ، 5 .
(3) ج 1 ص 88 ، 55 .
(4) ج 1 ص 155 ، 12 .
(5) ج 1 ص 42 ، 246 .

تشبيه النفس المخفية بالعروس المحجوبة :

بَلْ مَا يَضُرُّكِ لَوْ سَمحتِ بِجلْوَة ؟ ان العَرُوسَ كَثِيرَةُ المُتَطَلّعِ
لَيْسَ الحِجَابُ لِمَنْ يعزُّ مَنَالُهُ ان الحِجَابَ لِهَيِّنٍ لَمْ يَمْنَعِ (1)

تشبيه الدستور بالشراع :

وَخذوا بناءَ المُلْك عنْ دُسْتُورِكُمْ ان الشرَاعَ مُثَقِفُ المَلاَّحِ (2)

تشبيه شكسبير بعد موته بالليث الهالك :

لئنْ تَمَشَّى البِلَى تَحْتَ التُّرَابِ بِهِ لاَ يؤكَلُ الليثُ إلاَّ وَهْوَ أشْلاَءُ (3)

— التشابيه من الحياة الفكرية :

تشبيه المتشابهين في الأثر السيء بالشرّ يجذب الشرّ :

وَلِكُلّ شِيعَةٌ مِنْ جِنْسِهِ إنَّ للشرّ إلى الشرّ انْجِذَابَا (4)

تشبيه الجهل بيدي عزرائيل :

الْجَهْلُ لاَ تَحْيَى عَلَيْهِ جَمَاعَةٌ كيفَ الحياةُ على يَدَيْ عِزْرِيلاَ ؟ (5)

تشبيه الحيلة المستحيلة بالعنقاء :

شَقِيتُمْ بهَا من حِيلَةٍ مُسْتَحِيلَةٍ وأين من المحتال عنقاءُ مُغْرِبُ ؟ (6)

***

إنّ التشبيه الضمني وافر في « الشوقيات » ، وإنّ أشكاله لتعدّد وتتنوّع بحيث تستعصي على الحصر.

ونفسّر هذا الحظّ وهذه الثروة بالعمق الذي يتميّز به نظر الشاعر في هذا التشبيه ، وإن لم يسلم أحيانا من التعمية والغموض . فهذا العمق محدود وهو كذلك نسبيّ لأنه ليس شائعا في كلّ أنواع التشبيه .

3 — التشبيه بين أساليب الكلام وأغراضه

من مظاهر عمق التشبيه في « الشوقيات » توغّل الشاعر في وصف مشبّه واحد بصور متنوّعة ، متعدّدة ، في سياق واحد ، أو وصف مجموعة من المشبهات ، كلّ مشبّه على حدة بصورة خاصة . فالتوغّل المقصود

(1) ج 2 ص 60 ، 5 و 6 .
(2) ج 2 ص 153 ، 50 .
(3) ج 2 ص 6 ، 33 .
(4) ج 2 ص 18 ، 36 .
(5) ج 1 ص 180 ، 30 .
(6) ج 1 ص 42 ، 239 .

هنا يقوم على الاكثار من الصور في السياق الواحد ، وتنويعها لا على سبيل تركيب المشبّه والصورة المشبّه بها ، الذي هو قوام التمثيل ، ولا على أساس التقيّد بنوع من أشكال التشبيه خاصّ ، الذي هو قوام الاستعارة ، على أنّ كلاّ من التمثيل والاستعارة من مظاهر التوغل في التشبيه وسيمرّان .

والجمع بين اللوحات المتعددة المتنوّعة يولّد أشرطة طويلة ، تحوج الدارس – إلى جانب النظر في فنّ اخراج كلّ لوحة على حدة – إلى التأمّل في حقيقة تعايش الصور المختلفة ومدى تأثير بعضها في البعض الآخر ودورها مجتمعة في خلق الجوّ الشعري .

هذا هو العامل الأساسي الذي دفع كثيرا من النقّاد القدامى والمحدثين – في رأينا – إلى التردّد في ضبط حقيقة التشبيه وبصفة عامة في حقيقة الوصف . فهو عند البعض أسلوب من أساليب الكلام ، وعند الآخرين غرض من أغراضه (1) .

والحقّ أنّ الشريط الوصفي إذا ورد في القصيدة – كما نتبيّن ذلك في كثير من مواطن شعر شوقي – قلّت أبياته أو كثرت ، مثّل وقفه تأمل في القصيدة بسبب قيامه على التشريح ومرحلة سكون (2) في سير الأحداث ، غير أنّها مرحلة تحرّك كبير في مستوى إطار الكلام . فعملية استعراض الصور المشبه بها وتحليلها تحلّ محلّ عمليّة تحليل ذات المشبه ، أو بعبارة أبسط الأسلوب يحلّ محلّ الغرض .

ولا يعدو التشبيه عندنا أن يكون – مهما كان مداه ، ومهما كان الأمر – أسلوبا من أساليب التعبير ، لأن نقطة الانطلاق فيه – على الأقل فيما يوحي به ظاهر النصوص – موضوع غير موضوع التشبيه ، حتّى وإن كان الموضوع الذي يشترط الشاعر البحث فيه مجرّد تعلّة لبلوغ التشبيه .

ومن الأشرطة البيانية في ذلك ، المشهد التالي في وصف العَلَم التركي ، وقد ورد خاتمة لقصيدة بعنوان « الهلال الأحمر » :

هَذا الهِلاَلُ الذي تُحيُونَ لَيْلَتَهُ	أبْهَى الأَهِلَّةِ عِنْدَ اللّهِ ألْوَانَا
أراهُ مِنْ بَيْنِ أعلاَمِ الوَغى مَلَكًا	وَمَا سِوَاهُ مِنَ الأَعلاَمِ شَيْطَانَا
فَإنْ ففيهِ مِنَ الجرْحَى مُشَاكَلَةٌ	حتَّى إذَا قيلَ مَاتُوا اخْضَرَّ رَيْحَانَا
لِحَامِلِيهِ جَلاَلٌ مِنْهُ مُقْتَبَسٌ	كَأنَّمَا رَفَعُوا لِلنَّاسِ قُرْآنَا
كَأنَّ مَا احْمَرَّ منهُ حوْلَ غُرَّتِهِ	دَمُ البريءِ ذَكِيٌ ، الشَّيْبِ عُثْمَانَا
كَأنَّ مَا ابْيَضَّ فِي أثْنَاءِ حُمْرَتِهِ	نُورُ الشَّهِيدِ الذي قَدْ مَاتَ ظَمْآنَا
كَأنَّهُ شفقٌ تَسْمُو العيُونُ لَهُ	قَدْ قَلَّدَ الأُفُقَ يَاقُوتًا وَمَرْجَانَا
كَأنَّهُ منْ دَمِ العشَّاقِ مُخْتَضَبٌ	يُشِيرُ حَيْثُ بَدَا وَجْدًا وَأَشْجَانَا

(1) بل الامر عند البعض يصل الى الفصل بين التشبيه والوصف واعتبار كل منهما غرضا قائم الذات . انظر مثلا : قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 61 .

(2) Point-mort

كَأَنَّهُ مِنْ جَمَالٍ رَائِعٍ وَهُدى خُدُودُ يُوسفَ لما عَفَّ وَلْهَانَا
كَأَنَّهُ وَرْدَةٌ حَمْرَاءُ زَاهِيَةٌ في الخلْد قد فُتِّحت في كف رِضوانَا(1)

فالمشبه هنا واحد يقابله معرض من الأوصاف مستوحى من ثلاثة مستويات : القصص القرآني ، — والتاريخ الاسلامي — وعالم الطبيعة .

ومن الأشرطة التي تعدّدت فيها المشبهات وكان لكلٍّ منها صورة خاصّة هذه الأبيات في وصف عناصر الطبيعة :

وَلَقَدْ تَمُرُّ عَلَى الغَدِيرِ تَخَالُهُ وَالنَّبْتَ مِرْآةً زَهَتْ بِإِطَارِ
حلُو التَّسَلْسُلِ موجُهُ وَجَرِيرُهُ كَأَنَامِلٍ مَرَّتْ عَلَى أَوْتَارِ
مَدَّتْ سَوَاعِدَ مائِهِ وَتَأَلَّقَتْ فِيهَا الجَوَاهِرُ مِنْ حصًى وَجِمارِ
ينسابُ فِي مخضَلَّةٍ مُبْتَلَّةٍ مَنْسُوجَةٍ مِنْ سُنْدسٍ وَنُضَارِ
زهْرَاءُ عَوْن العَاشِقِينَ على الهوَى مُخْتَارَةَ الشُّعَرَاءِ فِي آذَارِ
قَامَ الجَلِيدُ بِهَا وسَال . كَأَنَّهُ دَمْعُ الصَّبَابَةِ بلْ غُصْنَ عِذَارِ
وَتَرَى السَّماء ضُحًى وَفِي جنح الدُّجَى مُنْشَقَّةً فِي أنهرٍ وَبِحَارِ
فِي كلّ نَاحِيَةٍ سَلَكْتَ وَمَذْهَبٍ جبلاَنِ مِنْ صَخْرٍ وَمَاءٍ جَارِ
مِنْ كُلِّ مُنْهَمِرِ الجَوَانِبِ وَالذُّرَى غَمْرِ الحَضِيضِ ، مُجَلَّلٍ بُوقَارِ
عَقَدَ الضريبُ لَهُ عِمَامَةَ فَارعٍ جمّ المَهَابَةِ منْ شُيُوخٍ نِزَارِ
وَمُكَذِّبٍ بِالجِنّ رِيعَ لِصَوْتِهَا فِي المَاءِ مُنْحَدِرًا وَفِي التيَّارِ
مَلأَ الفَضَاءَ عَلَى المَسَامِعِ ضَجَّةً فَكَأَنَّمَا مَلأَ الجِهَاتِ ضَوَارِي
وَكَأَنَّمَا طُوفَانُ نُوحٍ مَا نَرَى وَالفُلْكُ قَدْ مُسِختْ حثيث قطَارِ
يَجْرِي عَلَى مِثْلِ الصِّرَاطِ وَتَارَةً مَا بَيْنَ هَاوِيَةٍ وجُرُف هَارِي (2)

لم يخل هذا الشريط من الاستعارة ، ولكنّه زاخر بالتّشابيه . ويسهل أن نتبيّن فيه قسمين وفي كليهما كانت الموصوفات عناصر من الطبيعة الجامدة (الغدير ، الماء ، النبت ، الجليد ..) لكن الصورة الواصفة في القسم الأول كانت عناصر جميلة (مرآة ، أنامل ، جواهر ..) وفي القسم الثاني كانت عناصر مريعة (صوت الجنّ ، الضواري ، طوفان نوح ، القطار الحثيث ..) ، فللشريط مرحلتان : مرحلة وصف الطبيعة الهادئة ومرحلة وصف الطبيعة الهائجة .

(1) ج 1 ص 245 ، 21 — 29 . وينظر في ج 2 ص 9 ، 1 — 6 .
(2) ج 2 ص 36 ، 15 — 28 . وينظر في ج 1 ص 42 ، في مواطن عديدة . نذكر أبرزها : 48 — 109/52 — 191/114 — 206 .

تشبيه التمثيل :

من أساليب التشبيه ما لا يُكتفى فيه بالتقريب بين عنصرين في مظهريهما البسيطين بل يتجاوز ذلك إلى حال كلّ منهما وهيئته الخاصّة البيّنة بظروف حافة أو عوامل مساعدة على ابراز حقيقته فيقرب بين الشيء في اطاره المميز ذاك والشيء الآخر . ويعتمد العرب في بيان الفرق بين التشبيه البسيط وتشبيه التمثيل على اختلاف صورة وجه الشبه بينهما فهي منتزعة من مفرد في البسيط ومنتزعة من متعدّد في تشبيه التمثيل . ومرجع اختلاف وجه الشبه إلى تركيب صورة المشبه وتركيب صورة المشبه به ، مما يميّز هذا النوع من التشبيه بشيء من العمق ، يتمثّل في التحليل الضافي الذي يخص به المدلول .

وحظّ هذا النوع من التشبيه وافر في « الشوقيات » نسبيّا ، على أن توزيعه في قصائدها يختلف من اطار إلى آخر ، وأكبر اطار يبدو أخصب له هو اطار الوصف ، ولئن كنّا لا نعتبر الوصف غرضا من الأغراض لأنه لا تكاد تخلو منه قصيدة مهما كان اتجاهها ، فان من الأغراض ما يكون الوصف فيها مقوما أساسيّا ، وتلك هي التي زرعت فيها أغلب تشابيه شوقي التمثيلية .

وانه من العسير أن نجد سبيلا إلى تصنيف تشابيه الشاعر التمثيلية تصنيفا علميّا مفيدا أو حتى تصنيفا بيداغوجيا متكلفا . لأنها ترد بأداة وبدون أداة ، والأداة فيها إذا وردت تنوّعت من صورة إلى أخرى . ولذلك سنكتفي بايراد نماذج مما وفّق الشاعر فيه إلى اختيار الصّور واخضاعها لتطابق منسجم ، وأخرى مما أخفق فيها بسبب تناسب بعض عناصر الصورتين المركبتين وتنافر بعضها الآخر ، أو تنافر جميع العناصر . فمما وفّق فيه قوله :

مَرَّ النَّسِيمُ بِصَفْحَتَيْهِ مقبِّلاً ... مَرَّ الشِّفَاهِ عَلَى خُدُودٍ مِلاَحِ (1)

حيث شبّه النسيم يمرّ بصفحتي الورد بالشفاه تمرّ على الخدود .

وقوله مشبها الحياة يعلقها الانسان في عهد الصبا بالرياض يعلقها في آذار :

مَثَلُ الحَيَاة تُحبّ فِي عهدِ الصّبا ... مَثَلُ الرِّيَاض تُحَبُّ فِي آذَارِ (2)

ومن الأشكال الطريفة التي أخرج فيها التشبيه التمثيلي ، قوله فاصلا بين الجزءين المكوّنين للمشبه بالعناصر التي يتألف منها المشبه به :

هيَ أَنْتَ ، بلْ أَنْتَ اليَدُ البَيْضَاءَ ... الْمُصْلِحُونَ أَصَابِعٌ جُمِعَتْ يَدَا (3)

ففي هذا البيت شبّه الشاعر الرسول محمدا وعموم المصلحين باليد وأصابعها .

(1) ج 2 ص 22 ، 23 .
(2) ج 2 ص 126 ، 7 .
(3) ج 1 ص 34 ، 121 .

ومن المشاهد التي نرى فيها التالف مختلاً أو مفقودا ، قوله مشبّها جمال البسفور ومحاسن الدنيا مجتمعين باسم العلم عمرو :

أَيْتُ مَحَاسِنَ الدُّنْيَا جَمِيعًا ... فَهُنَّ الْوَاوُ ، وَالْبَسْفُورُ عَمْرُو (1)

وخلل التآلف من حيث أن المدلول لا يتّضح في الذهن إلا بالتعمّق في قضيّة بنية اسم العلم .

وقال مشبّها الطّلل والدمنة والرسم بالكتاب تجرّد من عنوانه :

طَلَلٌ عِنْدَ دِمْنَةٍ عِنْدَ رَسْمٍ ... كَكِتَابٍ مَحَا الْبِلَى عُنْوَانَهْ (2)

إنّ دور التشبيه يتمثل على الأقلّ في توضيح المشبه به حقيقة المشبه وحتى هذا لا نراه في هذه الصورة ، فرغم أن الصورتين جميلتان ، فإن الكتاب الذي يمحى عنوانه ، لا يفقد شيئا كبيرا ، بينما آثار الديار ليست شيئا بالنسبة إلى ما يكون كان منها ، فلو قال ككتاب محاه البلى ولم يبق إلا عنوانه لكان أبين .

ومن هذا القبيل قوله في تشبيه الدّنيا وما فيها من فن بالدّار تحوي فناء :

رَوَّحَ اللَّهُ عَلَى الدُّنْيَا بِهِ ... فَهْيَ مِثْلُ الدَّارِ ، والفَنُّ الْفَنَاءْ (3)

والخلل هنا في درجة اللوحتين ، فقد نقلنا الشاعر من عالم اللطف والطهر ، عالم الفنّ الذي يملأ الدنيا ، إلى الحياة اليومية وحاجات الانسان الأولى ، محدثا هوّة في سلسلة الدّلالة .

***

نستطيع أن نقول بعد دراسة مختلف ضروب التشبيه التي قامت عليها أشعار « الشوقيات » إنّ التشبيه الضمني بنوعيه هو أبرز مظاهر عمق التشبيه أثرا فيها وأكثرها تنوّعا وطرافة .

وليس هذا غريبا فإنّ فنّ الشاعر يتناسب كثيرا مع هذا الضرب من التشبيه فـ« الشوقيات » وافرة الحكم ، وأحد قسمي التشبيه الضمني حكمي ، والثروة تغلب على كثير من معانيها إلى حدّ الغموض أحيانا – كما سنوضّح – وأحد قسمي التشبيه الضمني خفيّ .

ذلك إلى جانب تحرير للتشبيه من قيد العناصر الأربعة ، وتوغل في التصوير نزع إليهما الشاعر .

فحظ التشبيه الضمني الواسع من الطرق والتقليب والتلوين والطاقة الدلالية في « الشوقيات » ، طابع خاصّ يميز صورها .

الاستعارة :

الاستعارة عند العرب أسلوب من الكلام يكون في اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في الأصل لعلاقة مشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي . وهي لا تزيد عن التشبيه إلاّ بحذف المستعار له . فهي ضرب

---

(1) ج 2 ص 40 ، 54 .
(2) ج 1 ص 248 ، 4 .
(3) ج 3 ص 14 ، 27 .

حذف أحد طرفيه الرئيسيين . والعلاقة فيها بين الموصوف وصورته هي التشابه دائما غير أنه تشابه وتقارب كانسجام ، لأنه مفض الا فناء أحد الطرفين في الآخر ولذلك كانت الاستعارة عندهم من لل لمجاز .

فلسنا أمام صور الاستعارة تجاه لوحتين في ظاهر الكلام وإنما أمام لوحة واحدة الاّ أنها مزروعة في سياق ينبّهنا إلى ضرورة استحضار لوحتين موجودتين في باطن الكلام . وهذا يميز الاستعارة عن التشبيه بالعمق البالغ .

وقد تفنّن البلاغيّون في دراستها وتبويب أنواعها ، ولم تفتهم في رأينا زاوية لم ينظروا إليها منها ولكن ذلك أفضى بالقضية إلى كثير من التشعّب ، وأبرز زوايا النظر إليها عندهم ثلاث :

– زاوية المستعار : وهذا هو العنصر الجوهري الوحيد الذي تقوم عليه الاستعارة ويعتبر محورها ، فقد يصرّح في التركيب بلفظه فتسمّى الاستعارة تصريحيّة وقد يستغنى عن لفظه ويقتصر على شيء من لوازمه فتسمّى مكنيّة .

– وزاوية المتعلّقات بطرفي الاستعارة : فسموا الاستعارة التي خلت من ملائمات المستعار له والمستعار ، مطلقة ، والتي ذكر معها ملائم المستعار له فقط مجردة ، والتي ذكر معها ملائم المستعار فقط ، مرشحة .

– وزاوية اللفظ الذي جرت فيه : وصنّفوا الاستعارة صنفين انطلاقا من جمود لفظها أو اشتقاقه واعتمادا على أنّ الأصالة في الجامد والتّبعيّة في المشتقّ أو الفعل ، فهي استعارة أصلية إذا كان اللفظ الذي جرت فيه إسما جامدا ، وتبعيّة إذا كان اللفظ الذي جرت فيه مشتقّا أو فعلا .

وقد اصطلحوا على تسمية المانع من الالتباس في الاستعارة بلفظ القرينة ، والقرينة عندهم لفظية أو حالية .

ومفهوم القرينة هو الذي جعلهم يجتهدون في كلّ مرة في بيان ما يدخل عندهم في باب القرينة على حدة وبيان بقية العناصر المدققة على حدة وإلى التكلف في الفصل بينهما أحيانا . وهو الذي جعلهم كذلك يترددون في تبويب الاستعارات التي جرت في أفعال أو مشتقات : هل ينبغي اعتبار الاستعارة في الفعل ذاته أو المشتق أم ينبغي اعتبارها في قرينته أي في الاسم المتعلق به ؟ وانتهوا إلى تجويز الاعتبارين على أنهم اشترطوا عدم الجمع بينهما وحتموا الاختيار . وهكذا كانت الاستعارة عندهم تقسم – إلى جانب تقسيمها باعتماد المستعار أو المتعلقات – بمراعاة نوع اللفظ الذي جرت فيه . فإذا كان جامدا كانت أصلية وإذا كان فعلا أو مشتقا كانت تبعية . وجوزوا في التبعية اعتبار الاستعارة في الاسم الذي تعلق به الفعل أو المشتق ومن ثمّ جوزوا إخراجها من باب التبعية إلى باب المكنية .

وما القرينة عند العرب إلا ما نسميه السياق الذي قد يدل بلفظ أو تركيب على الخروج من الخط العادي في الإخبار إلى خط التعبير والإيحاء كما قد يدل بطبيعة عناصر التركيب والربط بينها وترتيبها أو غير ذلك . وقد يكون للقرينة أو للسياق في صور الاستعارة دور آخر لا يقلّ أهمية ويتمثل في مزيد تدقيق المستعار أحيانا

أو المستعار له وتدقيقهما معا بمفرد أو تركيب أو أكثر مما قد يدخل عند العرب في باب القرينة وقد لا يدخل (1) .

ولذا نختار الا نتقيد بحد القرينة هذا في دراسة الاستعارة حتى لا نضطر إلى تكلف إقامة حواجز بين ما هو من باب القرينة وما هو من باب متعلقات المستعار أو متعلقات المستعار له في الاستعارة المرشحة والمجردة ، وأن نعد ما يدخلونه في باب القرينة لاحقا بالترشيح أو التجريد . فيصبح مدلول المتعلق عندنا كل العناصر التي تزيد المستعار أو المستعار له تدقيقا ذا بال .

ونظرتنا هذه ، تولّد عندنا امكانية رابعة في إخراج الاستعارة تتمثل في ذكر بعض متعلقات المستعار وبعض متعلقات المستعار له في نفس الصورة إلى جانب لفظ المستعار أو ما كان من ملائماته . كما نختار ألا نعتبر تقسيم الاستعارة إلى أصلية وتبعية ونفضل أن ندرج ما اعتبروه صورا تبعية في باب الاستعارة المكنية .

الاستعارة التصريحيّة :

لاشكّ أن مستوى الصورة الظاهر يكون أقرب مأخذا وداله أبين أثرا في التركيب إذا ذكر المستعار بلفظه في الاستعارة . ولذلك تعدّ الاستعارة التصريحية أبسط مظهر يخرج فيه هذا النوع من التصوير في الكلام . أما درجة عمق المدلول ومدى بعد المرمى فيتحكم فيهما المتعلّقات خاصّة .

وقد كانت استعارات شوقي تصريحيّة بنسبة كبيرة وكانت متفاوتة العمق .

فمنها المجردة وهي التي تضمّنت إلى جانب لفظ المستعار بعض متعلّقات المستعار له كما في قوله :

مزّقتمُ الوهمَ ....

حَتَّى بَنَيْتُمْ هَرَمًا رَابِعًا مِنْ فِئَةِ الْحَقّ وَمِنْ حِزْبِهِ (2)

فقد استعار « للإصلاح » صورة « الهرم » ودقّق المستعار له وهو « الإصلاح » بقوله « من فئة الحق ومن حزبه »

وكما في قوله مستعيرا صورة « الأسد » للأبطال :

يِرُوتُ مَاتَ الأَسْدُ حَتْفَ أنُوفِهِمْ لَمْ يُشْهِرُوا سَيْفًا وَلَمْ يَحْمُوكِ (3)

وكل العجز من متعلّقات المستعار له وهم « الأبطال »

وكذلك في قوله مستعيرا صورة « الشموس » للنّساء :

أَقْبَلَتْ شُمُوسُ ضُحًى مَالهنّ مُنْتَقَبُ (4)

---

(1) نكتفي بالاحالة على : السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 180 وما بعدها ، وعلى الكتاب المدرسي العلمي الحديث : البلاغة الواضحة لعلي الجارم ومصطفى أمين ص 69 — 107 .

(2) ج 1 ص 72 ، 38 .

(3) ج 1 ص 162 ، 7 .

(4) ج 2 ص 9 ، 22 .

فقوله « مالهنّ منتقب » من متعلّقات النساء .

إن الاستعارة التصريحيـة أوضح إطار نتبين فيـه أن الاستعارة إنما هي مجرّد تشبيـه متوغـّل فيـه لأن متعلّقات المستعار له ترجعنا إلى نقطة الانطلاق بعد أن يتجاوز بنا المستعار حد الحقيقة .

ومن استعارات شوقي التصريحية ما كانت مطلقة أي أكثر عمقا بسبب خلوّها من المتعلقات واقتصا التركيب فيها على لفظ المستعار ، كاستعارة الشاعر « اللّيالي » للرغبات في البيت التالي :

فَبِـهِـمْ فِـي الزَّمَـانِ نِلْنَا اللَّيَالِـي وَبِـهِـمْ فِـي الوَرَى لَنَا أَنْبَـاءُ (1)

وقد خلا البيت من المتعلّقات عموما وحلت فيه صورة محلّ أخرى بدون تقيي

وفي المثال التالي استعارتان مطلقتان في بيت واحد :

لَبِثَـتْ مِصْرُ فِـي الظَّلَامِ إِلَـى أنْ قِـيلَ : مَـاتَ الصَّبَاحُ وَالأَضْـوَاءُ (2)

فالظلام استعارة للركود والصباح والأضواء للنهضة .

فتجرّد هذه الصور من المتعلّقات يترك الحرية للمتقبل في تصوّر مواطن التشابه بين الطرفين على ما يرى .

ونجـد صنفا ثالثـا من الاستعـارات التصريحيـة في « الشوقيـات » أكثر توغـّلا في اتجـاه المستعار وهي المرشّحة وتقتصر صورها على بعض قيود المستعار .

منها قوله :

وَكَأَنَّ رَاحَ الْقَـاطِفِـيـنَ فَرَغْـنَ مِـنْ أَثْمَارِهِ صُبْحًـا وَمِـنْ أَرْطَابِـهِ (3)

حيث استعار لتحف والآثار الغالية التي وجدت في قبر فرعون محتفظة بجدتها صورة الأثمار والأرطاب المقطوفة صبحا . وقوله « القاطفين » متعلّق بالمستعار .

ومنها قوله مستعيرا صورة الغرس للعمل الصالح :

وَلَابُـدَّ لِلْغَـرْسِ مِـنْ نَقْلِـهِ إِلَى مَنْ تَعَهَّدَ أَوْ مَنْ قَطَفْ (4)

و« منْ تعهّد » و« منْ قَطَفْ » من متعلقات الغرس وهو المستعار .

وقد يذهب التوغل في وصف المستعار بالشاعر إلى حد يصبح فيه الانطلاق من الموضوع الموصوف المختار مجرد تعلّة في الظاهر للوصول والبقاء في موضوع الصورة الواصفة ، بينما هو في الباطن أسلوب من أبلغ ما يكون عليه الإيحاء . وهذا مشهد استعار فيه شوقي صورة الفُلْك لمصر وخاطب فيه « أبا هيف بك » المرثي متفجّعا :

(1) ج 1 ص 17 ، 247 .
(2) ج 1 ص 17 ، 52 .
(3) ج 1 ص 84 ، 37 .
(4) ج 1 ص 159 ، 27 .

الفُلْكُ بَعْدَ العُسْرِ يُسِّرَ أمْرُهَا ... وَاسْتَقْبَلَتْ رِيحَ الأمُورِ رُخَاء
وَتَأهَّبَتْ بِكَ تَسْتَعِدُّ لِزَاخِرٍ ... تَطأُ العَوَاصِفَ فِيهِ وَالأنْوَاءَ
رَجَعَتْ بِرَاكِبِهَا إلَى رُبَّانِهَا ... تلقى الرَّجَاءَ عَلَيْهِ وَالأعْبَاءَ
فَاشْدُدْ بِأرْبَابِ النُّهَى سُكَّانَهَا ... وَاجْعَلْ مِلاكَ شِرَاعِهَا الأكْفَاءَ (1)

فهذا شريط كامل تضمّن وصف الفلك مستعدة للجري في البحر بمن فيها ، وما هو إلاّ الصورة السالبة للصورة الحق وهي مصر .

وقد يكون توغّل الشاعر في وصف المستعار له بشكل آخر لا يقلّ عمقا يتمثّل في الجمع بين مجموعة كبيرة من الصور المستعارة متعاطفة في السياق الواحد ومتعلقة بمستعار له واحد . وذلك كوصفه الطائرة ف هذه الأبيات :

أعُقَابٌ فِي عَنَانِ الْجَوِّ لاحْ ؟ ... أمْ سَحَابٌ فَرَّ مِنْ هُوجِ الرِّيَاحْ ؟
أمْ بِسَاطُ الرِّيحِ رَدَّتْهُ النَّوَى ... بَعْدَ مَا طَوَّفَ فِي الدَّهْرِ وَسَاحْ ؟
أوْ كَأنَّ الْبُرْجَ ألْقَى حُوتَهُ ... فَتَرَامَى في السمَاوَاتِ الْفِسَاحْ ؟ (2)

والملاحظ أن تعاطف هذه الصور ورد في سياق استفهامي فدلّ على التشكك . وقد تتعايش استعارتان مختلفتا المستعار له في سياق واحد على أشكال متعدّدة فتخلقان جوّا خياليّا خاصّا . وذلك كاستعارة الشاعر النرجس للعينين والورد للوجنتين في هذا البيت :

ذَوَابِلُ النَّرْجِسِ فِي أصْلِهِ ... يَوَانِعُ الْوَرد عَلَى قُضْبِهِ (3)

وكاستعاراته في هذا الشريط :

أعْظُمُ اللَّيْثِ تَلَقَّاهَا الثَّرَى ... وَرُفَاتُ النَّسْرِ حَازَتْهُ الوُكُونْ
وَحَوَى الْغِمْدُ بَقَايَا صَارِمٍ ... لم تُقَلِّبْ مِثْلَهُ أيْدِي الْقُيُونْ (4)

فبصور الليث والنسر والصارم وصف نابليون ، وبالثّرى والوكون والغمد وصف باريس .

وإلى جانب هذه الدرجات الثلاث من الاستعارة التصريحية في « الشوقيات » درجة جمع فيها الشاعر بين بعض متعلّقات المستعار وبعض متعلّقات المستعار له مع لفظ المستعار . وفي الجمع بين الترشيح والتجريد تقييد لطرفي الاستعارة معا .

(1) ج 3 ص 9 ، 36 — 39 .
(2) ج 2 ص 156 ، 1 — 3 .
(3) ج 1 ص 72 ، 6 .
(4) ج 1 ص 253 ، 9 — 10 .

ومن أمثلة ذلك قوله :

لِـي فِـي مَدِيحكَ يَـا رَسُولُ عَرَائس   تُيِّمْنَ فيكَ ، وَشَاقَهُـنَّ جَلاءُ (1)

وقد استعار فيه صورة العرائس للقصائد المدحية ، وقيّد القصائد وهي المستعار له بقوله : « في مديحك » وقيّد العرائس وهن المستعار بقوله « تيّمن فيك ، وشاقهنّ جلاء » .

وقوله كذلك وقد استعار فيه صورة البنت للخمرة :

ضحكتْ إلَـيَّ مِـنَ السُّرُورِ ولَـمْ تَزَلْ   بِنْتُ الكرُوم كَرِيمَـةَ الأعْـرَاقِ (2)

فلفظ « الكروم » قيد للخمرة وهي المستعار له وقوله « ضحكت إلي » و« كريمة الأعراق » قيد للبنت وهي المستعار .

والملاحظ بصفة عامّة أن الاستعارة التصريحيّة في « الشوقيات » ترد مقيّدة في أغلب الحالات ولا ترد مطلقة الا نادرا. ففي هذه الاستعارة من المتعلّقات ما يوجّه نظر المتقبّل إلى مواطن التشابه وما يخلص الصورة من الإبهام . كما أنّ نزعة الشاعر إلى تقييد المستعار في الاستعارة التصريحيّة تكاد تعادل نزعته إلى تقييد المستعار له .

الاستعارة المكنيـة :

تتميّز الاستعارة المكنيّة بدرجة أوغل في العمق مرجعه إلى خفاء لفظ المستعار وحلول بعض ملائماته محلّه ، ممّا يفرض على المتقبّل تخطّي مرحلة إضافية في العملية الذهنية التي يكتشف إثرها حقيقة الصورة .

وحظ هذا النوع من الاستعارة قليل في « الشوقيات » نسبيّا . فالشاعر أميل إلى التصريح بلفظ المستعار أي إلى إخراج صوره في أشكال قريبة المأخذ .

وإذا نظرنا إلى استعارات شوقي المكنية من باب توزيع المتعلقات لاحظنا قلة أثر التجريد فيها والإطلاق مما يسمح بتقرير أن استعارات شوقي المكنية أكثر ما ترد مرشحة أي تتضمن تراكيبها – إلى جانب لفظ المستعار – بعض متعلّقاته . وهذا يجعل شكل الصورة بعيد المأخذ – بمقتضى الاستغناء عن لفظ المستعار – ودلالته بعيدة المرمى بمقتضى التوغل في وصف المستعار دون المستعار له (3) .

ومن شواهد ذلك قول شوقي مستعيرا لـ« توت عنخ آمون » صورة السيف :

فَذَرُوهُ فِـي بَلَـدِ العَجَائبِ مُغْمَدًا   لاَ تَشهرُوهُ كَأمسِ فَوْقَ رقَابِـهِ (4)

---

(1) ج 1 ص 34 ، 118 .
(2) ج 2 ص 77 ، 5 .
(3) وقد اعتبرنا مكنية كل الاستعارات التي هي تبعية في اعتبار العرب .
(4) ج 1 ص 84 ، 21 .

وقوله مستعيرا صورة المرأة الحسناء للرياض :

ضَحِكَتْ إليَّ وجوهُهَا وَعُيُونُهَا ... وَوَجَدتُ في أنْفَاسِهَا رَيَّاكِ (1)

فعبارة « وجوهها وعيونها » حلت محل لفظ « المرأة » ، و« ضحكت » و « أنفاسها » قيد لهـا .

ومما يدخل في هذا الباب وقد توغل الشاعر فيه توغلا كبيرا هذه الأبيات :

نَجَا وَتَمَاثَلَ رُبَّانُهَا ... وَدَقَّ الْبَشَائِرَ رُكْبَانُهَا
وَهَلَّلَ فِي الْجَوِّ قَيْدُومُهَا ... وَكَبَّرَ فِي الْمَاءِ سُكَّانُهَا
تَحَوَّلَ عَنْهَا الأذَى وَانْثَنَى ... عُبَابُ الْخُطُوبِ وَطُوفَانُهَا
نَجَا نُوحُهَا مِنْ يَدِ الْمُعْتَدِي ... وَضَلَّ الْمُقَاتِلَ عُدْوَانُهَا (2)

استعار الشاعر في هذه اللوحة صورة « السفينة » لمصر ولم يورد فيها الا ما لاءم السفينة وما تعلق بها .

ومن استعارات «الشوقيات» ما كانت مختلفة ومتعايشة في بيت واحد كاستعارته صورة الشيطان ذي قرنين لنار الفتنة استعارة مكنية مرشحة وصورة الدماء للنتائج الوخيمة استعارة تصريحية مرشحة حيث يقول :

يَسِيرُ عَلَى قَرْنِ شَيْطَانِهَا ... عَقِيقُ الدِّمَاءِ وَعِقْيَانُهَا (3)

أو كجمعه بين تصريحيّة مطلقة ومكنية مطلقة كما في قوله :

وَخَمِيلَةٍ فَوْقَ الجَزِيرَةِ مَسَّهَا ... ذَهَبُ الأصيلِ حَوَاشِيًا وَمُتُونَا (4)

فذهب الأصيل استعارة لأشعة الشمس تصريحية مطلقة ، والثوب (ذو الحواشي والمتون) استعارة لأطراف الخميلة ، مكنية مطلقة .

الاستعارة التمثيليّة :

يحدّ العرب الاستعارة التمثيلية بالتركيب يستعمل في غير ما يوضع له في الأصل لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة معناه الأصلي .

وهم بهذا الحدّ يعتبرون أن شأن الاستعارة التمثيلية في باب الاستعارة يختلف عن شأن تشبيه التمثيل في باب التشبيه ، لأنهم في هذا اشترطوا التركيب في الصورة ، وفي ذاك اشترطوا التصوير بواسطة التركيب الخاص أو ما نسميه بالتعابير الخاصة .

---

(1) ج 2 ص 178 ، 13 .
(2) ج 1 ص 262 ، 1 — 4 .
(3) ج 1 ص 262 ، 8 .
(4) ج 2 ص 139 ، 8 .

وأكثر الأمثلة التي أدرجوها في باب الاستعارة التمثيلية قامت على أمثال عربية معروفة ، ممّا يدلّ على أنّ مفهوم التمثيل عندهم مرتبط هنا بضرب المثل ، أكثر من ارتباطه بتعدّد وجوه الصورة المستعارة ، بينما هو في باب التشبيه مرتبط بتعدّد وجوه الصورة المشبه بها أكثر .

ونفضّل نحن أن ندرج في باب الاستعارة التمثيلية كل الصور التي تعدّدت فيها وجوه المستعار بصرف النظر عن قيامها على مثل أم لا .

فمن الاستعارات التمثيلية التي لم تقم على أمثال ، قول الشاعر :

لَوْ كَانَ فِـي النَّابِ دونَ الخُلْقِ مَنْبهةٌ   تساوَتِ الأُسْدُ وَالذُّؤبـانُ في الرُّتَبِ(1)

فالأُسْدُ والذؤبان ليس كلّ منهما استعـارة لمستعـار له مختلف ، وإنّما كلاهما استعاره للناس ، والناس نوعان: أسد وذؤبان، والأُسْدُ توحي بالقوّة والجاه أما الذؤبان فتوحي بالقوة والتصعلك والخبث والدهاء كما يتّضح من استشهادات اللسان .

ومن استعارات الشاعر التمثيلية ، ما قامت على صور يضرب بها المثل ولكن بدون خروجها في عبارة معيّنة أو تولّدها عن مورد معروف ، كما في هذا البيت :

إنَّ الـقَـضَــاءَ إذَا رَمَــى   دكَّ القَوَاعِـدَ مِـنْ (ثَـبِـيرْ) (2)

فالعجز كلّه تركيب استعمل مجازا ، صوّر تصريف القضاء بدكّ القواعد ، وكل أمر عظيم بثبير وهو إسم جبل .

ومنها ما قامت على مثل بعبارته المعروفة في كتب الأمثال ، مع شيء من التصرّف في تركيبها ، كما في قوله :

وَهَـلْ نِلْنَـا كلانَــا الـيَــوْمَ إلاَّ   عَرَاقيبَ المَوَاعـدِ وَالمِطَالاَ ؟ (3)

فعبارة « عراقيب المواعد » قولبها الشاعر من قولهم مواعيد عرقوب في كلّ أمر يبدأ بوعد وينتهي بإخلاف .

ومما يساعدنا على تبيّن مميّزات الاستعارة العامّة في « الشوقيات » أن ننظر إلى خصائص عنصرها الجوهري وهو المستعـار – وهذه الخصائص تعطينـا صورة عن مستواهـا الظاهـر – متقاطعـة مع خصائص عناصرها الإضافية وهي القيود المختلفة – وهذه تعطينا صورة عن مستواها الباطن – وإن كنا لا نطمئنّ كثيرا إلى الفصل بين ظاهر وباطن .

(1) ج 1 ص 59 ، 20 .
(2) ج 1 ص 119 ، 44 .
(3) ج 2 ص 181 ، 30 .

ومهما كان الأمر فما لاحظناه من كثرة ورود استعارات شوقي تصريحية وقلّة ورودها مكنية يسمح لنا بأن نقرّر أنّ استعارات « الشوقيات » تنزع إلى أن تكون أقلّ خفاء من هذه الناحيّة وأقرب مأخذا . وما لاحظناه من كثرة ورودها مرشحة وقلّة ورودها مطلقة يسمح باعتبار استعارات الشاعر تنزع إلى أن تكون أكثر عمقا وأبعد مرمى .

والجمع بين قلّة الخفاء وقرب المأخذ وكثرة العمق وبعد المرمى ، قمّة يسمو إليها الفن .

***

انّ صور شوقي لتغلب عليها البساطة ، بمقتضى شيوعها في الأبيات المتفرّقة دون الأبيات المتجمّعة ، وبسبب اخراجها في أشرطة قصيرة أكثر من اخراجها في أشرطة طويلة ، منسجمة ، ولكنها تتميّز في الجملة بالوضوح مع ما ينجرّ عنه أحيانا من سطحيّة ، كما تتميّز بالعمق مع ما ينجرّ عنه أحيانا من تعقيد في التركيب أو اغراب في الدلالة . وحظها من العمق أقلّ من حظّها من الوضوح ، الا في التشبيه الضمني ، الذي كانت للشاعر فيه جولات طريفة مميّزة .

فصور « الشوقيات » يتوازن فيها مستوى الواقع ومستوى الخيال ، بحيث لا تتطلب من المحلّل مجهودا كبيرا في التحليل للوقوع على الهدف من ناحية ، ولكنها ، من ناحية أخرى ، تترك له مجالا للذة الاكتشاف الشخصي . فلئن هي آلت في حالات إلى سطحية ترجع إلى الوضوح وقرب المأخذ ، فإنها لم تخل من عمق يرجع إلى ما تميّزت به من منعة ولطف .

الفصل الثاني
دلالة الصور في علاقات التشابه

مصادر التّصوير :

يتركّز درس مصادر التّصوير على الدّالّ من حيث نوعه وبارجاعه إلى الحقل الدلالي الاصطلاحي الذي يشترك في الانتماء إليه مع غيره من الدوالّ ذات الطبيعة الواحدة . وتتوقف الغاية من ذلك على تحسّس خصائص المثل العليا في التصوير عند الشاعر وعلى البحث في المنظار الذي ينظر منه الشاعر إلى الدّنيا .

وقد تنوّعت مصادر شوقي في التصوير كثيرا غير أنّها كانت تستقطبها عوالم مضبوطة صنّفناها صنفين كبيرين : المصادر التجريبية والمصادر الثقافية .

المصادر التجريبيّة :

وبالتجريبية نعني ما لابدّ أنه جربه بحاسّة بمقتضى ملازمته الانسان ووجوده في محيطه وما يحتمل أو يرجّح أنه جرّبه بمقتضى معاصرته الانسان وتواجده في بيئته وكذلك ما لم نتأكد من تجريب الشاعر إياه أو

ما نشكّ في تجريبه ونعتبره مع ذلك ممكن التجريب قابلا أن يقع في طريق الشاعر . وتشترك الصور المنتزعة من المصادر التجريبيّة في شيء آخر هو حلولها في ذهن الشاعر بفضل الطبيعة لا بفضل الثقافة .

ومفهوم الطبيعة يتسع ويضيق حسب التبويب الذي يدرج فيه الدّارس الكائنات والهدف الذي يرمي إليه والميدان الذي يعمل في نطاقه . فالطبيعة جامدة تشمل النبات وأحوال الزمان وكلّ عنصر غير ذي شعور ، ومتحرّكة تشمل عموم الحيوان ، عند من يخرج الانسان من مفهوم الطبيعة بسبب الدور الذي يلعبه فيها بتكفيف صورها واصطناع مولّداتها ومشاركتها في الخلق عموما . والطبيعة جامدة ومتحرّكة غير عاقلة أو متحرّكة عاقلة عند من يعتبر الانسان مظهرا من مظاهرها . وهي كلّ شيء في الدنيا حاضر ، جامد ومتحرّك ، عاقل وغير عاقل ، مكتشف أو مخترع ، عند من لا يهمّه حقائق الموجودات في ذاتها ولا تعلّم خصائصها وإنما يهمّه مجرد وجودها في حاضر الانسان ورهن تجربته ، أما ما كان ولم يعد موجودا فيرجع إلى سجلّ الثقافة ويعرفه الانسان بتعلّم ويدركه بسماع أو قياس .

وقد غلب اطلاق لفظ الطبيعة على الجامد والمتحرك غير العاقل من الكائنات . وبهذا الحدّ سنأخذها في عملنا .

1 — الطبيعة الجامـدة :

إنّ الطبيعة الجامدة أكبر مصادر التصوير عند شوقي والاطار الأول الذي استلهم الشاعر منه مثله العليا فجعلها معيارا يقدّر به حقائق الأشياء وقيمها . وليس عسيرا الانتهاء إلى هذه النتيجة بعد النظر في الشّواهد التي سقنا . غير أنّ الذي نروم البحث فيه هنا هو مميّزات العناصر الطبيعيّة الجامدة المعتمدة وهيئاتها العامّة .

أ — فنلاحظ أنّ الطبيعة الجامدة يجسمها في أغلب صور « الشوقيات » النّور وما يتصل به من عناصر مشرقة . وقد خرجت هذه الصور المشرقة في أشكال مختلفة ، منها ما انبنى على مصادر النور ومنها ما انبنى على مظاهره ، ومنها ما قام على العنصر الثاني الملازم للنور وهو الحرارة والنار ، وإن لم يكن حظ هذا الصنف الأخير كبيرا . فمع النور الخلق والحياة ومع النار الهلاك والموت . وقد اتجه شوقي في الوصف إلى الحياة وأسبابها أكثر من اتجاهه فيه إلى الموت ودواعيه .

وأبـرز مصادر النـور المعتمـدة بكثرة عند الشاعر هو الشمس . ولم يتخـذ الشاعر صورة الشمس إلا للإنسان . فبها وصف الرّجل بالقوّة والجاه والمسؤولية . وبها صوّر المرأة كاشفا عن جمالها ومنعتها (1) .

فقال في مدح السلطان العثماني :

وَهَلْ أنتَ الاّ الشمسُ فِـي كلّ أمّةٍ ؟ فَكُلُّ لِسَانٍ في مديحِكَ طيّبُ (2)

(1) واذا وصف بها غير الانسان – وهذا نادر – كان موصوفه مما له صلة بالانسان مثل « النفس » في ج 2 ص 60 ، 33 .

(2) ج 1 ص 42 ، 255 .

وفي التنويه بأدباء زحلة :

أدبَاؤُكِ الزُّهْرُ الشمُــوسُ ، ولا أرَى　　أرْضًا تَمَخَّضُ بالشمُوسِ سوَاكِ (1)

وفي وصف نساء قصر الخديوي :

أقْبَلَــتْ شُمُــوسُ ضُحًــى　　مَــا لَهُــنَّ مُنْتَقَــبُ (2)

وقد يصف الانسان بغير لفظ الشمس الجاري وإنما ببعض ملائماته كالشّعاع في قوله راثيا :

إنَّمَــا يُبْكَى شُعَــاعٌ نَـابِــغٌ　　كُلَّمَـا مَرَّ بِهِ الدَّهْرُ أضَـاءْ (3)

ومن مصادر النور يستخدم الشاعر كذلك صورة البدر والهلال كثيرا والكوكب والشّهاب قليلا ، وينزع إلى قصرها على الانسان كذلك (4) .

من ذلك قوله مادحا :

فَالْـزَمِ التمَّ أيُّهَـا الْبَدْرُ دومًـا　　وَالْـزَمِ البَدْرَ أيّهـذَا التَّمَـامُ (5)

أو قوله في نفس الغرض :

أخوضُ الليَالي منْ عبَابٍ ، ومن دُجًى　　إلى أفُقٍ فِـيهِ الخَلِيفَةُ كَوْكَبُ (6)

أمّا مظاهر النور فتشمل ما دلّ على مفهوم النّور فيما استعمل من مفردات عموما أو ما دلّ منها على ظروف خاصّة تتميّز بالنور الذي يعمّ فيها .

وقد تفنّن الشاعر في التعبير عن النور بأساليب متنوّعة . ردّد فيها كثيرا لفظ النور ذاته ولفظ الضياء ولفظ الصّبح ، واتخذ من هذه المصادر صورا لموصوفاته .

وكاد شوقي يقصر هذه الصور النيّرة المضيئة على وصف حقيقتين فحسب ، حقيقة دينية روحية وأخرى إنسانية أخلاقية . والحقيقتان تجتمعان في سجلّ القيم الالاهية السامية والانسانية الخالدة (7) .

فالنور هو الذّكر والسنة :

بِأيْمَانِهِـمْ نُورَان : ذِكْـرٌ وَسُنَّـةٌ　　فَمَا بَالُهُمْ فِـي حَالِكِ الظّلُماتِ ؟ (8)

---

(1) ج 2 ص 178 ، 45 .
(2) ج 2 ص 9 ، 22 .
(3) ج 3 ص 14 ، 5 . انظر ج 2 ص 28 ، 7 .
(4) من وصف غير الإنسان : استعارته الهلال للممالك العثمانية ج 1 ص 119 ، 71 . أو استعارته الشهب للمصابيح ج 2 ص 9 ، 21 .
(5) ج 1 ص 239 ، 60 .
(6) ج 1 ص 42 ، 78 .
(7) مما خرج عن هذا تشبيهه الشيب بالضوء في ج 1 ص 129 ، 12 .
(8) ج 1 ص 98 ، 38 .

والضياء آي الفرقان :

تِلْكَ آيُ الفُرْقَان ، أرْسَلَهَا اللَّهُ ضِيَاءً يَهْدِي بِهِ مَنْ يشاء(1)

وهو كذلك آي المسيح :

وَسَرَتْ آيَةُ المَسِيحِ ، كَمَا يَسْرِي من الفجرِ في الوجودِ الضيَاءُ (2)

والنور في باب القيم الانسانية، هو العلم والمعرفة كما يتّضح من البيت التالي في تحليل دور جامع الأزهر :

وَمَشَى على يَبَسِ المَشَارِقِ نُورُهُ وَأضَاءَ أبيضَ لُجّهَا وَالأحْمَرَا (3)

وهو في موطن آخر اليقين يأتي بعد الشكّ :

كُنَّ الرجَاءَ ، وكنَّ اليَأسَ ، ثمّ محا نُورُ اليَقِينِ ظلاَمَ الشكّ وَالرِيَبِ (4)

وممّا يتّصل بذلك تصوير الحجة البيّنة بالصباح المنير :

وَحُجَّتُنَا فِيهِمَا كَالصّباحِ وَلَيسَ بمُعْيِيكَ تبيانُهَا (5)

وتشبيه سير الصّحف الاعلامية بالضّحى :

تَسِيرُ مَسِيرَ الضُّحَى فِي البِلاَدِ إذَا العِلْمُ مَزَّقَ فِيهَا السَّدَفْ (6)

وقد بان لنا أنّ لفظ الصورة النيرة يرد بدون ضدّه في السياق كما قد يرد بضدّه (الظلمة — الظلمات — الظلام) وقلّما ترد الصورة المظلمة بهذا المعنى منفردة ، مما يسمح باعتبار أن الصور المطابقة للصور النيّرة في « الشوقيات » ثانوية الدور في السياق ولا تأتي الاخلفية للصور النيرة .

فإذا وردت صورة الظلمة منفردة وصفت عناصر أخرى غير العناصر المذكورة . ومثالها تشبيه الأمواج بالظلماء ، بعد أن استعار لها صورة الجبال :

وَجِبَالاً مَوَائِجاً فِي جِبَالٍ تَتَدَجَّى كَأنَّهَا الظَّلْمَاءُ (7)

وما من شكّ في أنّ القرآن الكريم كان مداده الأساسي في تصوّر النور بهذه المعاني واخراجه في هذه الصور . ولئن كانت هذه الصور قرآنية معروفة ، فإنها ترجمت عن روح الشاعر الاسلامية الأصلية وثقافته الدينية العميقة (8) .

---

(1) ج 1 ص 17 ، 206 .
(2) المصدر نفسه ، 171 .
(3) ج 1 ص 151 ، 13 .
(4) ج 1 ص 59 ، 29 .
(5) ج 1 ص 262 ، 371 .
(6) ج 1 ص 159 ، 3 .
(7) ج 1 ص 17 ، 4 .
(8) أنظر مادة (ن و ر) في معجم ألفاظ القرآن الكريم ، ج 2 .

مظاهـــر النـــار :

أمّا حظّ النار من صور « الشوقيات » فضئيل إذا قورن بحظ صور النور منها . وقلّما قامت الصور الداخلة في هذا المحور على لفظ النار ذاتـه . فالشاعـر يستعمل البرق والشرارة (1) وكذلك السّراب (2) إذا اعتبرنا السّراب من حيث تولّده لا من حيث مفعوله. ولم نر شوقي قد قصر هذا النوع من الصور على جنس من الموصوفات ما عدا البرق فإنه داخل عنده في أساليب وصف الأشخاص، كما في قوله يصف جيوش الترك:

يَمُـرُّونَ مَرَّ الْبَـرْقِ تَحْتَ دُجُنَّـةٍ دُخَانًا ، به أشبَاحُهـم تَتَجَلْبَبُ (3)

ب – أما الصنف الثاني من عناصر الطبيعة الجامدة التي اعتمدها شوقي في التصوير فتضمّ ما اتّصل بالنبات والسوائل والتضاريس واطار الطبيعة العام . ورغم تنوّع عناصر هذا المحور فإنها لا تكاد تصل إلى حظ عناصر المحور الأول في الاعتماد .

ولا يبدو أن اختيار الشاعر في بناء الصورة تركز على نوع خاصّ من النبات أو فصيلة معيّنة عموما ، كما لا نرى النبات يمثّل عنده مصدرا لجنس من الموصوفات محدود . فقد كانت صورُه من مدلول النبات عموما أو مدلول الغرس ومن الزرع والبان والزهر والورد والنرجس والريحان والحنظل ... الا أن صورة البان تتميز عن هذه الصور جميعها بكثرة الشيوع وكثرة اعتماد الشاعر عليها لتصوير قد المرأة مع ما نعلم لهذه الصورة من ابتذال . قال في وصف مرقص :

فالقُـدُودُ بَـانُ رُبًـى بَيْـدَ أنَّهَـا تَثِـبُ (4)

وبنفس حظّ النبات ساهمت السّوائل : الماء النازل من السماء والماء النابع من الأرض ومياه البحر ، في بناء تشابيه الشاعر واستعاراته . وهذه الصور كتلك التي استوحاها من النبات مختلفة الأشكال وموصوفاتها متنوّعة الأجناس .

فممّا تركّز على المطر من الصور تشبيهه القطار بالقطر وفيالق الجيش بالعارض المتشعّب وأمير المؤمنين بالوابل ، أو استعارته للوحي صورة المطر استعارة مكنية في قوله :

وَالْوَحْيُ يَقْطُرُ سلسلاً مِـنْ سلسلٍ وَاللَّوْحُ وَالْقَلَـمُ الْبَدِيـعُ رُوَاءُ (5)

ومن صور الشاعر المستوحاة مما ينبع من الأرض تشبيهه الممدوح بالعين الجارية والمحارب بالأتيّ وهو النهر وحديث الرسول وعبره بالمَشْرَع والماء والوجه بالنّمير الصّافي في قوله :

وَيَا رُبَّ وَجْهٍ كصَافِـي النَّمِيـرِ تَشَابَهَ حَامِلُـهُ وَالنَّمِرْ (6)

---

(1) ج 1 ص 218 ، 31 .
(2) ج 1 ص 59 ، 42 .
(3) ج 1 ص 42 ، 112 . ونفس المرجع ، 33 .
(4) ج 2 ص 9 ، 44 .
(5) ج 1 ص 34 ، 5 .
(6) ج 1 ص 132 ، 17 .

ومما استوحاه من البحر صورة الأمواج متلاطمة في مدّها وجزرها بفيالق الجيش متكاتفة في كرّها وفرّها ، وقد اتخذ نفس الصورة لأنواع العلوم :

وَلَقَـدْ عَلَـتْ بِبَنَـاتِـهِ لُجَـجُ العُلُومِ الزَّاخِـرَاتِ (1)

هذه أهمّ عناصر الطبيعة الجامدة التي اعتمدها الشاعر في اخراج صوره ، ويمكن اعتبارها مميّزة لاختياراته في التصوير ، ما عدا متفرّقات لا يضمّها محور وتعود إلى إطار الطبيعة العامّ كاستعارته صورة السّماء للأمواج أو إلى تضاريسها كتشبيهه لجج البحر في تلاحمها بالهضاب المتتالية في البيداء أو إلى بسيط مكوّناتها كتشبيهه القلب بالحجر .

2 ـ الطبيعة المتحرّكة : عالم الحيوان :

المصدر الثاني الأساسي الذي استقى منه الشاعر صوره هو عالم الحيوان . والحيوان من الكائنات المتحركة ذات الشعور . وإذا فضل الله الانسان على الحيوان بالقدرة على النطق وملكة التفكير ، مما جعله يخلق القوة من الضعف ويتّخذ لنفسه ألوانا شتّى من الأسلحة يؤمّن بها حياته ويحفظ بها نوعه هجوما ودفاعا ، فقد ميّز الحيوان ببنية مكتملة طبعا ومجهّزة جبلّة .

وتتنوّع مظاهر القوة والضعف من جنس إلى آخر من أجناس الحيوان لا بحسب الحظ من الحياة وإنما بحسب الصفات التي جسّمت الطبيعة فيه . وقد صنف الانسان الحيوان أصنافا مختلفة يهمّنا منها ما اعتمد فيه هذه المظاهر ، واستخرج منه صورا يقيس بها أنواع الناس ويضرب بها الأمثال في مضاربها . وفي ذهن الانسان أنّ هذه الصفات ـ المعنوية خاصّة ـ مثالية في الحيوان بمقتضى أنها تتولّد فيه عن طبيعيّة لا عن اكتساب ، وهي لذلك قارّة ودائمة ، بينما تتولّد نظائرها في الانسان عن اكتساب وتجربة ، وقد يثبت له أو يزول وقد يكون له في وقت دون آخر .

فليس من الغريب إذن أن يكون الحيوان مرجعا لتقدير حدود كثير من الصفات ومداها في الانسان (2) .

والعودة إلى مختلف الدوال في صور « الشوقيات » مكّننا من تبيّن أربعة أجناس عامّة من الحيوان اعتمدها الشاعر : الحيوانات المفترسة ، والطيور ، وذوات الأربع ما عدا الحيوانات المفترسة ، والزواحف والحشرات .

أ ـ الحيوانات المفترسة :

لم يجد شوقي مثله العليا في التصوير من بين الحيوانات المفترسة الا في حيوانين : الأسد والذئب . فلا نكاد نجد غير صورتي هذين في تشابيهه واستعاراته . والجدير بالملاحظة أنّ اعتماده عليهما في الوصف كبير

---

(1) ج 1 ص 102 ، 15 .

(2) انظر شارل بلا ، فصل « حيوان » ، دائرة المعارف الاسلامية .

جدّا بالنسبة إلى جميع الحيوانات المختارة . فإن ما يزيد عن ثلث صوره التي ترجع إلى الطبيعة المتحرّكة منتزعة من صورة الأسد أو صورة الذئب .

الا ّ أن ّ حظ ّ الذئب إذا قورن بحظ ّ الأسد قليل جدا ، لا يكاد يذكر . وعلى هذا الأساس نستطيع أن نقول إن الأسد مصدرًا لصور « الشوقيات » يتمتّع بالنصيب الذي خصته به الأمثال . لم لا وما يقارب الثلث من جملة الصور المستوحاة من الحيوان على اختلاف أنواعه يقدّم لنا صورة أسد ؟ وما هذا بغريب فصورة الأسد تجسّم في نظر العرب القطب الجامع للمثل العربية العليا .

وتتميّز صورة الأسد في « الشوقيات » بكونها مقصورة على الانسان في الأغلبيّة الساحقة من الحالات (1) وقد جعل الشاعر صورة الأسد للذكر دون الأنثى طبعا (2) . كما تتميّز بكونها مقصورة على نوع خاص من الرجال هم المقاتلون . فأكثر ما ترد صورة الأسد في السّياق الحربي الملحمي . وإذا ما وردت في غير هذا السياق — وذلك نادر — اكتنفها جوّ لا يخلو من مغامرة وإقدام وشجاعة وبطولة .

ويجري كثيرا إخراج هذه الصور في « الشوقيات » بلفظ الأسد ذاته أو لفظ الليث وقليلا بهذين المرادفين القسور (3) والضرغام (4) أو غيرهما أو باسم الجنس السباع (5) أو بلفظ الشبل (6) .

ومن الأمثلة البيانية في ذلك قوله مستعيرا صورة الأسد مرة للثوار الذين خلعوا السلطان عبد الحميد وأخرى للسلطان نفسه في هذا البيت :

أَسَدٌ هَصُورٌ أَنْشَبَ الأَظْفَارَ في أَسَدٍ هَصُورِ (7)

وقوله في أبطال بيروت :

بَيْرُوتُ مَاتَ الأُسْدُ حتفَ أنوفِهِمْ   لم يُشْهِرُوا سيفًا ، ولَمْ يَحْمُوكِ (8)

وفي وصف جيوش الحرب بالليوث :

فَظَلَّتْ عُيُونُ الحربِ حَيْرَى لما تَرَى   نَوَاظِرَ مَا تَأْتِي اللُيُوثُ وَتُغْرِبُ (9)

(1) من وصفه غير الانسان بالاسد قوله مشبها به الموت ج 1 ص 84 ، 2 .
(2) وصف بأنثى الاسد مرتين : ج 3 ص 110 ، 2 وص 174 ، 12 .
(3) ج 1 ص 42 ، 103 .
(4) المصدر نفسه ، 39 .
(5) ج 1 ص 262 ، 48 .
(6) ج 1 ص 159 ، 26 .
(7) ج 1 ص 119 ، 47 .
(8) ج 1 ص 162 ، 7 .
(9) ج 1 ص 42 ، 52 .

ومن صوره في غير جوّ الحرب قوله مخاطبا أحمد حسنين :

رَحَّالةَ الشرْقِ ، انّ البيدَ قدْ علِمتْ بأنّكَ الليثُ لم يُخلَقْ لـهُ الفزَعُ (1)

على أننا نجد أنفسنا دائما في جوّ الحرب حتّى أمام الصور التي لم يحضر فيها الأسد بذاته واكتفى الشاعر فيها لبعض موصوفاته من غير الانسان ببعض متعلّقات الأسد ، كما في تشبيهه المملكة بلبدة الليث أو بغيله الأشب (2) أو تشبيهه المضيق وهو من ميادين القتال بحلق الليث (3) .

ولصورة الذئب كذلك خاصيّة وصف الانسان دون غيره ، ويميّزها في « الشوقيات » كذلك ورودها غالبا في سياق حربي سياسي . فمن ذلك جمعه بين صورة الأسد وصورة الذّئب في وصف نوعي الناس : القويّ الكيّس والقويّ الخبيث الداهية (4) أو وصفه غزاة الهكسوس في هذا البيت :

أعلَنَتْ أمرَهَا الذئَابُ ، وكَانُوا في ثيابِ الرُّعَاةِ مِنْ قَبْلِ جَاؤُوا (5)

فصورة الأسد في « الشوقيات » هي صورة مدح واكبار بينما صورة الذئب صورة هجاء واستهجان .

ب — الطّيور :

وقد استلهم الشاعر صوره كذلك من الطّيور وطيوره المختارة منها ما هو أهليّ ومنها ما انتمى إلى الكواسر . ولا يبدو أنّه يترع إلى تركيز صوره على نوع معيّن من الطيور الأهليّة . فلا سبيل إلى تعيين وجه اتجاه الشاعر إلى الطّيور الأهليّة . الاّ أنّ خروج كثير من صوره بلفظ الطّير ، اسم الجنس ، يدلّ على أنّ اتجاهه إلى هذا النوع من الحيوان إنما هو من حيث مميّزه العامّ وهو الطيران في الجوّ لا من حيث الشكل الخاصّ أو اللون أو الصوت . ومن ذلك هذه الاستعارة المكنية لجيوش العدوّ ، وهي من مألوف الصور عند العرب :

لمَّا صدَعْتَ جَنَاحَيْهِمْ وَقَلْبَهُمُ طَارُوا بأجنِحَةٍ شتَّى مِنَ الرُّعْبِ (6)

وقد يحصر تفكير المتقبّل في فصيلة من الطير خاصّة بايراد لفظ الطير في تركيب إضافي ، فتضعف حدّة التعميم شيئا ما كما في استعارته للمرأة صورة طير الحجال :

قُلْ لِلرِّجَالِ طَغَى الأسِيرُ طَيْرُ الحِجَالِ متَى يَطِيرْ ؟ (7)

---

(1) ج 1 ص 155 ، 34 .
(2) ج 1 ص 59 .
(3) ج 1 ص 42 ، 110 .
(4) ج 1 ص 59 ، 20 .
(5) ج 1 ص 17 ، 39 .
(6) ج 1 ص 59 ، 48 .
(7) ج 2 ص 166 ، 1 .

ويمكن اعتبار القطا والبلبل بعد ذلك أقرب إلى مأخذ الشاعر . وكلّ منهما ينزع إلى الارتباط بموصوف معيّن في استعمالاته . فالقطا صورة كل لطيف ، فقد شبّه بأسرابه جماعة النساء في قوله :

يَمْشِينَ أَسْرَابًا عَلَى هِينَةٍ مَشْيَ القَطَا الآمِنِ فِي سِرْبِهِ (1)

كما شبه به الأولاد الصغار متكلّما بلسان قرية المَطَرِيّة في هذا البيت :

بَنِيَّ – يَا سعدُ – كَزُغْبِ القَطَا لا نَقَّصَ اللّهُ لَهُمْ مِنْ عِدَادْ (2)

والبلبل عنده هو صورة المغنّي الحسن الصوت وأحسن مثال عليه تشبيهه سيد درويش به وبه كذلك شبّه محمد عبد الوهاب في نفس القصيدة – قال في الأول :

بُلْبُلٌ إِسْكَنْدَرِيٌّ أَيْكُهُ لَيسَ في الأَرْضِ ، وَلَكِنْ في السَّمَاءْ

وفي الثاني :

إِنَّ فِي مُلْكِ فُؤَادٍ بُلْبُلاً لَمْ يُتَحْ أَمْثَالُهُ لِلْخُلَفَاءْ (3)

أما ما تفرّق من صور الطيورِ الأهلية دون ما سبق فليست تبرز بمميز خاص . فقد شبّه هيئة العمّال بالطاوس (4) ونقوش النبات على الجدْران بالببغاء (5) والدّهر بالدّيك (6) .

وما كانت هذه التشابيه وأمثالها متواترة ولا مشتركة في بعض الخصائص .

والملاحظ عموما أنّ صوره هذه ليست مقصورة على الانسان وإن كان موصوفها إنسانا في أغلب الحالات (7) ، وليس ما وصف منها الانسان مقصورا على الذكر دون الأنثى ، فللأنثى هنا حظّ وان قليل .

وشان الشاعر في غير الطيور الأهلية يختلف : أولا جميع الطيور غير الأهلية التي اعتمدها هي من صنف الكواسر . ثانيا لم يكن من مصادر إلهامه الا ثلاثة أجناس : النّسر والباز والعقاب . ثالثا النّسر مصدرا في التّصوير أكثر ما استخدم منها على الاطلاق

أما فيما عدا ذلك فلا اختلاف . فمن موصوفاته بهذه المصادر الانسان وغير الانسان وربما بان تنوّع الموصوفات مع هذه الطيور المخصوصة أكثر مما هو مع غيرها

(1) ج 1 ص 72 ، 7 .
(2) ج 1 ص 116 ، 24 .
(3) ج 3 ص 14 ، 12 و 38 .
(4) ج 1 ص 90 ، 36 .
(5) ج 2 ص 25 ، 12 .
(6) ج 1ص 132 ، 19 .
(7) ج 3 ص 14 ، 26 .

وكثيرا ما كان موصفه بالنّسر نابليون بونابارت ، كما في قوله مخاطبا أنقرة :

التَّسْـرُ سلَّ السَّيْفَ يَبْنِي نَفْسَهُ ... وَفَتَاكِ سلّ حسامَهُ يَحْمِيكِ (1)

ويرجع هذا إلى أن نابليون لقّب بين أهله بالنّسر ، فتردّد ذلك في كثير من المواطن في « الشوقيات » لا يمكن أن ينبيء عن غير استصحاب الشاعر اللقب في بعض المواطن التي تحدث فيها عن صاحبه .

غير أنّ شوقي وصف به كذلك الخليفة العثماني فقال :

كَوَاكِبُ الجوزَاءِ تَخْطُرُ فِي الرُّبَى ... وَالنَّسْرُ مَطْلَعُهُ مِنَ الأَشْجَارِ (2)

واتخذ الشاعر صورة النسر فيما عدا ذلك للطائـرة والطيارين : فقال في وصف الطائرة نازلة ومتدرّجة نحو الوقوف النهائي :

حتَّى حوَتْهَا سَمَاءُ النّيلِ فانحدرَتْ ... كالنّسرِ أعيا فوَافى الوكرَ فاعْتَصَمَا (3)

وفي خطاب الطيّارين :

يَا نُسُوراً هبطوا الـوَادِيَ علَى ... سَالفِ الحبّ ، وَمَأْثُورِ الـولاءْ (4)

أما الباز والعقاب فأكثر ما وجدناهما في « الشوقيات » متلازمين في البيت الواحد ، وهذا مثال يجمعهما في تشبيه الفُلْك تتلو الأخرى في البحر بالبؤوز تتلوها الأعقب :

وَتَبْدُو عَلَيْهِ الفُلْكُ شتَّى كَأَنَّها ... بُؤُوزٌ تُرَاعيها على البُعْدِ أعْقَبُ (5)

خ — ذوات الأربع ما عدا الحيوانات المفترسة :

لا نجد تنويعا كبيرا في ذوات الأربع ، وقد لاحظنا هذه الظاهرة عند تعرضنا إلى الحيوانات المفترسة منها . ولا يسعنا الاّ أن نعمّم هذه النزعة على كلّ ذوات الأربع .

ونرى الظبية في هذا الباب أكثر الحيوانات تواترا في صور الشاعر على الاطلاق ، وأكثر ما ترد الظبية صورة للمرأة الجميلة المعشوقة وهي صورة تقليدية كما في قوله :

قلبٌ بِوَادِي الحِمَى خلّفتِهِ رَمَقَا ... ماذا صنعتِ بِهِ يَا ظَبْيَةَ البَانِ ؟ (6)

---

(1) ج 1 ص 163 ، 20 .
(2) ج 2 ص 36 ، 46 .
(3) ج 1 ص 215 ، 19 .
(4) ج 2 ص 3 ، 15 .
(5) ج 1 ص 42 ، 65 والمصدر نفسه ، 220 .
(6) ج 2 ص 143 ، 1 .

وقلّما ترد لغيرها ، على أنّها تصف دائما وأبدا مخلوقا ضعيفا لطيفا كما تتبيّن من الاستعارة التالية التي قابل فيها بين الظبي والرئبال وهو الأسد :

أخَـذَتْ حُكُومَتُكَ الأمَانَ لِظَبيَةٍ فِـي مقفرَاتِ اليـد مِـنْ رئبَالِـهِ (1)

وقد خرجت أغلب صور الظبية بهذا اللفظ ، على أن الشاعر قد يقدّمها بلفظ السّرب في سياق يدلّ على أنّ المراد جماعة الظباء (2) ، أو بلفظ الرّيم كما في هذا الطالـع :

رِيـمٌ عَلَى القَاعِ بَيْنَ البانِ وَالعَلَمِ أحَلَّ سفْكَ دمي في الأشْهُرِ الحُرُمِ (3)

ومن مصادره كذلك صورة البقرة الوحشيّة ، وهي للمرأة المعشوقة كذلك ، غير أنّ هذه الصورة كثيرا ما ترد متلازمة مع صورة الظبية ، تلازم تأكيد أو تلازم تفصيل . فالطالع السّابق الذي قام على استعارة الريم للمرأة ، يتلوه بيت قام على استعارة الجؤذر وهو ولد البقرة الوحشية لنفس الموصوف :

رَمَى القَضَاءُ بِعَيْنَيْ جُؤْذرٍ أسَدًا يا ساكِنَ القاعِ ،أدرِكْ ساكن الأجمِ (4)

وكلتا الصورتين مثل أعلى في جمال المرأة تقليدي .

ولا نكاد نجد عدا هاتين الصورتين من ذوات الأربع في « الشوقيات » صورة ذات حظّ من الاستخدام موفور . وفضلا عن مدى التواتر فإن اعتماد الشاعر على غير هذين الحيوانين قليل ، حتى إذا ما صادفنا حيوان غير الظبية والبقرة الوحشية فلا نرى أن اختياره مركز على ذاته وإنما على خلفيّة في استعماله خاصّة فقد شبّه الشمس بالهرة العاقّة مثلا (5) ، غير أن اختياره الهرة مقيّد بكونها مضرب الأمثال في العقوق عند العرب فقد قالوا « أعقّ من هرة » (6) لأنها تأكل أولادها . وقد شبّه مصر في حالة ضعفها بالشاه تؤذى في نسلها (7) ، وما كان اختياره الشاة الا بسبب ما جرى عند العرب من تشبيه الآمر والمأمور بالراعي ، والماشية .

إن حظّ الحيوانات الأهلية في صور الشاعر معدوم ، اللهمّ إلاّ ما كان من أمر الدّواب ، فإنّ الاعتماد عليها كان كبيرا في التصوير نسبيّا ، غير أننا لم نجد الشاعر ميّز نوعا من الدوابّ على آخر ، فقد شبّه الأمواج في اضطرابها بالخيل في جلبتها (8) وشبه النفس في هياجها بالجياد في طغيانها (9) والسفن

(1) ج 1 ص 169 ، 14 .
(2) ج 1 ص 172 ، 1 .
(3) ج 1 ص 190 ، 1 .
(4) المصدر نفسه ، 2 .
(5) ج 1 ص 266 ، 7 .
(6) الميداني ، مجمع الأمثال ، 583 .
(7) ج 17 ص 1 ، 43 .
(8) المصدر نفسه ، 5 .
(9) ج 1 ص 190 ، 38

تجري في البحر بالهوادي يحثّ سيرها الحداء (1) ، والناس (الخلائق) يسوقهم الأعوان بالحُمُر يسوقها أصحابها (2) . وقد لا يصرّح بلفظ يدلّ على دابّة مخصوصة وإنما يضمّن صورته ما يدلّ على ما يشترك فيه عموم الدوابّ (3) .

د ــ الحشرات والزواحف :

ومن مصادر شوقي في التصوير الحشرات والزواحف ، غير أنّه اختار من الحشرات ما تقع ومن الزواحف ما ضرّ .

ولعلّ النحلة أكثر الحشرات اعتمادا في « الشوقيات » (4) وهذا ليس بغريب فمملكة النحل أخذت من نفسه مأخذا عظيما ، لم يتردّد في أن يخصّها بقصيدة من مطوّلاته . ولا تهمنا النحلة هنا موصوفا بل مصدر وصف . وقد صوّر الشاعر بالنحلة ما اتصف بالانتاج والنفع ، فشبّه بها جموع العملة (5) ، كما شبّه بها الطائرة في قوله :

أَقْبَلَتْ مِنْ بُعُدٍ تحْسَبُهَا ‏ ‏ نَحْلَةً غَنَّتْ وَطَنَّتْ في الرِّيَاحْ (6)

وقد مرّ بنا أنّ وصفه الطائرة بالنسر شائع ، غير أن هذه الصورة تكون لها في النزول والاقلاع أكثر ، أما صورة النحلة فتصفها في سرعتها (7) .

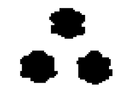
ومن فصيلة الزواحف أخذت الحيّة الرقطاء من الشاعر مأخذا عظيما ، فكانت عنده صورة الانسان الخبيث أو القوة الخبيثة ، فقال في استعارة هذه الصورة لكليو بترا وقد لُدِغَتْ :

سَلَبَتْهَا الْحَيَاةَ ، فاعْجَبْ لرقطا ‏ ‏ ءَ أَرَاحَتْ مِنْهَا الْوَرَى رقطَاءُ (8)

وفي تشبيه الأسير مقيّدا ، بالأسد يجرّر حيّة ، في رثاء عمر المختار :

وَأَتَى الأَسِيرُ يَجُرُّ ثِقْلَ حَدِيدِهِ ‏ ‏ أَسَدٌ يُجَرِّرُ حَيَّةً رقطَاءَ (9)

وقد يعمد إلى التصوير بالثعبان (10) ، لكنّ ذلك نادر .



إن أثر الطبيعة بمظهريها كبير في « الشوقيات » ، لكن ، رغم تنوّع العناصر التي اعتمدها في التصوير ، فإنّ منزعهُ واحد . فهو في اتجاهه إلى الطبيعة الجامدة ينزع إلى اقتباس الصور مما اتّسم بالاشراق والخصب ،

(1) ج 1 ص 17 ، 8 .
(2) ج 1 ص 132 ، 38 .
(3) ج 1 ص 226 ، 2 و ج 2 ص 3 ، 29 .
(4) شبه علماء المصلحين من الماضين بدود الحرير ، في ج 1 ص 159 ، 29
(5) ج 1 ص 90 ، 22 .
(6) ج 2 ص 156 ، 4 .
(7) أنظر كذلك ج 3 ص 20 ، 26 وج 4 ص 14 ، 45 .
(8) ج 1 ص 17 وانظر ج 3 ص 110 ، 20 .
(9) ج 3 ص 17 ، 26 .
(10) ج 1 ص 262 ، 11 .

وفي اتجاهه إلى الطبيعة المتحرّكة يترع إلى اقتباس الصور ممّا اتّسم بالعظمة والقوّة والنفع كثيرا وممّا اتّسم بالغدر (كالذئب) والضرّ (كالحيّة) قليلا . وقد تميّزت الحيوانات التي اعتمدها في الجملة بانتمائها إلى حديقة مشرقيّة صحراوية بدويّة .

3 — الانســـان :

الانسان مصدرا من مصادر التصوير في « الشوقيات » يثير مشكلا . ذلك أن اعتماد الشاعر عليه يختلف عن اعتماده على بقيّة المصادر من حيث أن اتجاهه إلى عنصر الطبيعة الجامدة أو إلى الحيوان إنما من حيث هو وحدة متكاملة عادة وليس اتجاهه إليه في جزء من الصورة أو عضو خاصّ ، بينما اتجاهه إلى الانسان في التّصوير قد يكون شأنه فيه هذا وهذا هو التشخيص وقد لا يكون كذلك ، إذ كثيرا ما لا يعتمد الشاعر الانسان من حيث هو إنسان عاقل ناطق يتميز عن بقيّة الكائنات بل يعتمده في هيئة من هيئاته أو عضو من أعضائه أو عرض من أعراضه أو في آلة من آلاته أو أداة من أدواته .

وأبرز أساليب التشخيص المجاز العقلي كما سنبين . وان الشاعر ليشخص مشبّها أو مستعيرا ، ولكنّ ذلك نادر جدّا ، إذ نكاد نقول إن مصادر التشبيه والاستعارة من الانسان هي متعلّقاته . وهكذا نبعد من اهتماماتنا في هذا الباب قضيّة التشخيص .

غير أننا إذا عدنا إلى المشكل المطروح تبيّنا أنه يعسر ضبط مدى اتجاه الشاعر إلى الانسان في التصوير . فإن ألحقنا بهذا الباب أساليب التشخيص العامة ، اتسع المدى كثيرا ، وإن لم نلحقه ضاق . ولعلّ الأوفق أن نعتبر التشخيص ظاهرة مستقلة عن ظاهرة اعتماد الانسان مصدرا في التصوير .

فإذا تأملنا ما اعتمد شوقي من متعلّقات الانسان تبيّنا أنّها تخضع لصنفين كبيرين: صنف صفات الانسان وأحواله وصنف آلات الانسان وأدواته .

أ — الصفات والأحوال :

هيئات الانســان :

اعتمد شوقي هيئة الانسان كثيرا في التصوير . ونعني بالهيئة السّنّ التي يكون عليها فتقصر عليه وظيفة معيّنة أو الجنس الخاص الذي يخوّل له تصرفات خاصة أو العلاقة التي تكون له بغيره من الناس فتحتّم عليه سيرة محدودة .. ومن ذلك تشبيهه الرسول محمدا صلى الله عليه وسلم في رحمته بالأم والأب في قوله :

وَإذَا رَحِمْــتَ فَأَنْــتَ أمّ أو أب ... هذان فِـي الدُّنْيَا همَا الرُّحَمَـاءُ (1)

أو تشبيهه الديار بالأمهات في هذا البيت :

إنّ الديَـار تُـرِيـق مَـاءَ شُؤُونِـهَـا ... كَالأمَّهَـات وَتَنْـدُبُ الأبْنَاءَ (2)

(1) ج 1 ص 34 ، 32 .

(2) ج 3 ص 9 ، 2 .

ويدخل في الهيئة عندنا ما يكون للانسان من وضعيات مختلفة في حياته كوضعية المرأة في الأيام الأولى من الزواج ، فإنها عروس . وقد كان لصورة العروس حظ ذو بال في صور الشاعر ، فقد صور بها الدنيا مرة (1) وشعره في مدح الرسول أخرى (2) كما شبه بها النفس البشرية في قولـه :

بَلْ مَا يَضُرُّكِ لَوْ سمحْتِ بجلـوةٍ ؟ اَنَّ العَرُوسَ كَثِيرَةُ الْمُتَطَلّعِ (3)

ومما يدخل في هذا الباب تشبيهه الخوّان بالبغي ترمي النقاب على وجهها :

وَمَنْظِـرِ كُلِّ خَـوّانٍ يَـرَانِـي بِوَجْـهٍ كَالْبَغِيِّ رَمَى النقَابَـا (4)

مع الملاحظ أن صور الشاعر التي من هذا المجال ليست مقصورة على نوع من الموصوفات خاص .

أعضاء الانسـان :

ومن أعضاء الانسان ما مده بالصور المناسبة للمقام ، غير أنه لم يكن لها حظ كبير في المساهمة ولا ميّزها مميّز . فمن ذلك تشبيهه تكامل مصر وينابيع السودان بتكامل العين وانسانها في هذا البيت :

تُتَمِّمُ مِصْـرَ يَنَابِيعُـهُ كَمَا تَمَّمَ العَيْنَ إنْسَانُهَـا (5)

أو تشبيهه النسيم في مروره على صفحات الورد بالشفاه في مباشرتها خدود الملاح :

مَرَّ النَّسِيمُ بِصَفْحَتَيْهِ مُقَبِّلاً مرَّ الشفَـاه على خُدُودِ مِـلاَحِ (6)

أعراض الانسـان :

وقد استلهم الشاعر صورهُ كذلك من بعض أعراض الانسان كصورة النطق المبين التي اتخذها للصمت الرائع (7) ، أو صورة الحُلم التي شبـه بها مرأى شروق الشمس (8) أو صورة الداء التي كـان لها أكبر الحظوظ في شعره وأكثر ما كان يتّخذها للاستعمار الانكليزي ، فقال في تشبيه اللورد كرومر بالداء :

لما رَحلتَ عَنِ البِلاَدِ تَشَهّدَتْ فَكَأنَّكَ الدّاءُ العيـاءُ رَحيلاَ (9)

وقال في نفس القصيدة مشبّها حكومة الانكليز بداء السلّ :

دخلتْ على حكمِ الوِدَادِ وَشَرْعِهِ مصْرًا،فكانتْ كالسلال دخولاَ (10)

---

(1) ج 1 ص 125 ، 11 .
(2) ج 1 ص 34 ، 118 .
(3) ج 2 ص 60 ، 5 .
(4) ج 1 ص 64 ، 16 .
(5) ج 1 ص 262 ، 40 .
(6) ج 2 ص 22 ، 23 .
(7) ج 2 ص 95 ، 43 .
(8) ج 2 ، ص 30 ، 1 .
(9) ج 1 ص 173 ، 4 .
(10) المصدر نفسه ، 17 .

الحياة والموت :

والحياة والموت من مصادره . الا أنه بالحياة صور الخالق أو الانسان . وبالموت صوّر معاني مجردة بشعة كالجهل والجمود أو عناصر طبيعية هائلة كالأمواج .

أنتَ أنسٌ لنَا إذَا بعد الأنس ، وأنتَ الحياةُ والإحْياءُ (1)

وفي تشبيه الجهل بالموت قال :

وَالْجَهْلُ مَوْتٌ ، فَإِنْ أوتِيتَ مُعْجِزَةً فَابعثْ منَ الجهْلِ ، أوْ فَابعثْ من الرَّجَمِ (2)

ب — الآلات والأدوات :

خصّصنا القسم السابق لدراسة ما اتّصل بالانسان وتعلّق به ماديا أو معنويا ، واتخذه الشاعر صورا لموصوفاته . ورأينا ما تتوقف عليه هذه الصور المنتزعة مما ركّب الله في الانسان أو علّق به .

وفي هذا القسم من الدراسة نصرف العناية إلى صنف ثان من الأشياء المخصوصة بالانسان يشمل ما صنع الانسان من آلات اتخذها لقضاء حوائجه ، كما يشمل ما استخرج من مواد خصها بوظائف معينة في حياته .

ومن الآلات والأدوات التي اختارها الشاعر ما تتصل بالحياة المنزلية أو الحياة المهنية . ومنها ما لم تكن لها صلة بالحياة اليومية كالآلات التي تتصل بعالم الحرب ، أو ما كان من قبيل المواد التي تعدّ من الأشياء الثمينة .

ولسنا بمتّبعي هذا التخطيط في دراسة هذه العناصر لأنه لا يمكننا من تعيين مدى اتجاه الشاعر إلى هذا الصنف من الآلات والأدوات أو إلى ذاك . ولذلك نفضل اخضاع الصور في هذا الباب لترتيبها مجموعات اعتمادا على أهميّة ميادين الحياة التي اتجه إليها الشاعر .

عالم الحرب :

يوقع النظر في أنواع الصور في « الشوقيات » على نسْبة كبيرة منها تتصل بجو الحرب . ولئن تنوعت أدوات الحرب المعتمدة ، فكان منها الرمح والسنان (3) والقنا والدرع (4) فإن أكثرها تواترا على الاطلاق هو السيف .

من ذلك تشبيهه المرثي عمر المختار والصحراء التي ألقى فيها جثمانه بالسيف والغمد في قوله :

يَا أيُّهَا السَّيْفُ المُجَرَّدُ بِالْفَلاَ يكسو السُّيُوفَ عَلَى الزَّمَانِ مَضَاء
تِلْكَ الصَّحَارِي غِمدُ كلّ مُهَنّد أبْلى فَأحْسنَ فِي العَدُوّ بَلاَءَ (5)

(1) ج 1 ص 17 ، 11 .
(2) ج 1 ص 190 ، 117 .
(3) ج 2 ص 188 ، 21 .
(4) ج 1 ص 92 ، 21 .
(5) ج 3 ص 17 ، 5 — 6 .

وقد جمع الشاعر بين السيف والقنا في البيت التالي :

وَالجَاعِلِينَ سُيوفَ الهِنْدِ أَلسُنَهُمْ   وَالكَاتِبِينَ بِأَطرَافِ القَنَا السُّلُبِ (1)

ففي الصدر شبّه الألسن بسيوف الهند تشبيها مقلوبا وفي العجز استعار للأقلام صورة أطراف القنا .

وجملة ما اعتمد الشاعر من أدوات الحرب وآلاتها يتّصل بجو الحرب الكلاسيكية التي تقوم على تقابل الجيشين أو الجندين في الميدان واحتكاكهما .

عالم البحر :

ويتجه شوقي إلى عالم البحر كثيرا كذلك حتى كاد يتساوى حظ البحر والحرب من الاعتماد في التصوير .

وقد تنوعت صور الشاعر المستوحاة من البحر بدون أن تتميز منها صورة بتواتر خاص . فاتخذ صور السفينة والفلك والشباك والصيد والشراع والمنار .. وغيرها .

أما السفينة فكثيرا ما كانت عنده صورة لمصر (2) ، ولكنه قد يصف بها غير مصر كما في قوله مستعيرا صورتها للجهاد في سبيل الله :

سَفِينَةَ اللّهِ لَمْ تُقْهَرْ عَلَى دُسُرٍ   في العاصفات ولم تُغْلَبْ على خُشُبِ (3)

ومن هذا الباب قوله مشبّها النفس بالمرجل والقلب بالشراع :

نَفْسِيَ مرجلٌ ، وَقَلْبِي شرَاعٌ   بهمَا في الدُّمُوعِ سيرِي وَأَرْسِي (4)

جو البيت :

الواقع أن جو البيت الداخلي لم يلهم الشاعر كثيرا . لا محالة أنه اتخذ صورا من بعض مرافق البيت كالبساط (5) والمرآة (6) والمقص (7) ، ولكنّ بيت السكنى استهواه خاصة من حيث هو بناء ينبيء بانجاز يجسّم مجهودا ، هكذا كانت صوره من الجدار والحائط والركن وصخرة الأساس .

قال في تشبيه المسلمين في تعاضدهم بالجدار يقوى به الجدار :

كونُوا الجِدَارَ الذي يقوَى الجِدَارُ بهِ   فَاللّهُ قد جعلَ الاسلاَمَ بُنْيَانَا (8)

---

(1) ج 1 ص 59 ، 70 .
(2) ومن الادوات التي لا تندرج في أي ميدان من الميادين المدروسة والتي قصرها على وصف مصر دون غيرها « الكنانة » وقد ترددت صورتها في شعره كثيرا : ج 1 ص 109 ، 25 وص 113 ، 16 وص 278 ، 9 .
(3) ج 1 ص 59 ، 32 .
(4) ج 2 ص 44 ، 11 .
(5) ج 2 ص 3 ، 13 .
(6) ج 2 ص 36 ، 15 .
(7) ج 1 ص 155 ، 12 .
(8) ج 1 ص 245 ، 2 .

وفي تشبيه الأخلاق بالبناء يقوم على صخرة الأساس :

فَلَوْ أنَّ أخْلاقَ الرِّجَالِ تَصَوَّرَتْ   لَرَأيْتِ صَخرتَها أساسًا فِيكِ (1)

ويميز هذه الصور المستوحاة من هندسة البناء المعمارية قصرها على تصوير القيم السامية والمعاني الأخلاقية . فوراء كلّ عنصر من البناء المادي معنى من البناء الأدبي في شعر شوقي .

المعادن والأشياء الثمينة :

من صور « الشوقيات » ما استلهمها الشاعر من المعادن الثمينة لا سيما الذهب والفضة وقد جمع بينهما في قوله :

السَّمَاءُ وَالآفَاقُ حوْلَكَ فِضَّةٌ   وَالشمسُ دِينَارٌ إلَى دِينَارِ (2)

ومنها ما انتزع من الحجارة الكريمة كاليواقيت – وهي من الأحجار التي لا تحرقها النار – وقد شبه بها الجنود الذين يخوضون المعارك ولا يتضررون فقال :

فَكُنْتُمْ يَوَاقِيتَ الحُرُوبِ كَرَامَةً   على النَّارِ ، أوْ أنتمْ أشَدُّ وَأصلبُ (3)

وكالدرر وقد استعار صورة الدرة للبدر في قوله :

يَا دُرَّةَ الغَوَاصِ أخْرَجَ ظَافِرًا   يُمناهُ يَجْلُوهَا عَلَى النُّظَّارِ (4)

وله صور عديدة أخرى من هذا القبيل غير أنها خرجت بلفظ الثمين (5) أو الذخيرة (6) بحيث لم يعيّن نوع المقصود وإنما اكتفى بقيمته المطلقة .

فإذا قلّ حظّ الانسان – بصفاته وأحواله من ناحية وآلاته وأدواته من ناحية أخرى – من الاعتماد في التصوير في « الشوقيات » بالنسبة إلى الطبيعة بمظهريها ، فلأننا لم ندخل في ذلك مظاهر التشخيص إذ رأيناها في باب المجاز العقلي أدخل

ولكن الانسان يبقى من مصادر شوقي الرئيسية في التصوير إلا أن الشاعر اعتمد الانسان في سلوكه خاصة لا في نفسيّته .

---

(1) ج 1 ص 163 ، 16 .
(2) ج 2 ص 31 ، 12 .
(3) ج 1 ص 42 ، 218 .
(4) ج 2 ص 31 ، 8 .
(5) ج 1 ص 176 ، 13 .
(6) ج 3 ص 5 ، 22 .

المصادر الثقافية :

نعني بالمصادر الثقافية ما اختار الشاعر من صور وفّرها له نظره في المعارف الانسانية أو ما لا يدرك ذهن الانسان حقيقته إلاّ إذا سمت نفسه إلى عالم القيم الخالدة ، بحكم مستوى في التكوّن مرموق وسعة من الثقافة بالغة .

ونرى أن مصادر شوقي الثقافية يستقطبها ثلاث شعب : شعبة الآداب وتقتصر على الأدب العربي ، وشعبة علوم الدين ، وشعبة العلوم الإنسانية وتقتصر على التاريخ . وتكاد تتساوى هذه المصادر الثلاثة في حظ اعتماد الشاعر عليها .

1 ـ الأدب العربي :

أما الأدب العربي فأكثر ما وفر للشاعر صور أعلام وراء كل منها عالم من المعاني لا يستعصي اجتياز على دارس الأدب العربي . واجتيازه يغني عن الشرح الطويل إذ هو يجمل مختلف جوانب المدلول . وقد وفّر الأدب العربي للشاعر إلى جانب ذلك بعض الأدوات الخاصة .

أ ـ الاعلام :

ومن أسماء الأعلام المصور بها في « الشوقيات » ما كان أصحابها من الشعراء أو الناثرين الخطباء فنسمّيها أعلام الكلام ، ومنها ما كان أصحابها ممن يضرب بهم المثل عند العرب ونشير إليها بأعلام الأمثال . وحظ هذين الصنفين مختلف .

فلأعلام الكلام في « الشوقيات » الغلبة المطلقة . والتحقيق في أعلام الكلام المعتمدة يبيّن أن أغلب أصحابها عاشوا في عهد العربية الفصحى الذهبي أي إما في الجاهلية وإما في صدر الاسلام . وهذا إطار زمني يتميز باحتضان أصول الحضارة العربية الاسلامية وأصول القياس عليها في الدين واللغة والأخلاق والأدب ، فلم لا يكون ذلك في النظرة إلى الحياة أيضا ؟

واختيار الشاعر هؤلاء الأعلام من بين مئات أعلام الكلام في الأدب العربي لم يكن من حيث أنهم أبرز من يمثل شعر العرب أو نثرهم في تلك الفترة وإنما حسبما تبينا من حيث أنهم توسعوا في الكلام عن صفات عرفوا بها في حياتهم .

وهذه الصفات كانت في جميعهم صفات أخلاقية حميدة ، أو صفات خلقية متبوعة بمعنى أخلاقي (1) .

وصفة الكرم أبرز ما استهوى الشاعر ولذلك زرع اسم حاتم الطائي وما وراءه من دلالة في كثير من المواطن .

(1) أو صفات فكرية ، كصفة الخطابة في قس بن ساعدة أو صفة الفصاحة في سحبان وائل . انظر ج 3 ص 157 ، 7 .

قال مشبها به الممدوح في البيت التالي :

حَاتِـمُ الْمُلُـوكِ إذَا ضَاقَ بِالنَّدَى النَّشَبُ (1)

وقد جمع الشاعر بين حاتم الطائي وكعب بن أمامة — وهو من أجواد العرب كذلك — مستبعدا تشبيه الدهر بأي منهما في قوله :

لاَ تَسْتَقِلُّـوهُ ، فَمَـا دَهْرُكُمْ بِحَاتِمِ الْجُودِ وَلاَ كَعْبِـهِ (2)

وقد وجد الشاعر في السموءل مثال الشرف وحسن الخلق ، فاقتدى به في وصف جبل بدمشق فقال :

كَأَنَّ مِـنَ السَّمَـوْءل فِـيهِ شَيْئًـا فَكُلُّ جِهَاتِهِ شَـرَفٌ وَخُلْـقُ (3)

ووجد في الشاعر لبيد مثال تقدّم السّنّ وطول التجربة ، فشبّه به نفسه حيث قال :

جَزِعْتُ فَرَاعَتْنِـي من الشَّيْبِ بَسْمَةٌ كأني على دَرْبِ المشِـيبِ (لَبِـيدُ) (4)

أما أعلام الكلام التي ينتمي أصحابها إلى صدر الاسلام واعتمدها شوقي في التصوير فكانت أقلّ أثرا في « الشوقيات » من أعلام الفترة الأولى . وقد تميّز من بين أعلام صدر الاسلام المجنون وليلاه (5) بكثرة الشيوع ، وقد خصّص الشاعر قيسا لتشبيه نفسه ، أما صورة ليلى فكانت لمعشوقته من النساء حينا ، ومن البلدان حينا آخر ، فمن الأول قوله :

قَالَتْ : أرَاهُ عِنْـدَ غَايَـةِ وَجْـدِهِ فَلَعَـلَّ لَيْلَى تَرْحَمُ المَجْنُونَا (6)

ومن الثاني قوله في تعلّقه فروق وهي الآستانة :

جَعَلَ الالاَهُ خَيَالَهُ (قيس) الْهَوَى وَجُعِلتِ (ليلى) فِتْنَـةً لِخَيَالِـهِ (7)

ونكتفي بالاشارة السريعة في هذا المجال إلى أعلام الأمثال المستخدمة في « الشوقيات » ذلك أنّ التوسّع فيها محلّه فصل الأمثال في باب أساليب التعبير ، فنلاحظ شيئين في هذا الصدد :

— كثرة اتجاه الشاعر إلى صورة العنقاء والعنقاء في أساطير العرب طائر معروف الاسم مجهول الجسم ، يضرب مثلا لكلّ عزيز ممتنع ، وقد شبّه به الشاعر الحيلة المستحيلة (8) ، والدمع المنحبس (9) واستعاره للثّغر المنيع في قوله :

وَأَخَـذْتَ (يَلْـدِزَ) عَنْـوَةً وَمَلَكْتَ عنقَـاءَ الثغُـورْ (10)

---

(1) ج 2 ص 9 ، 71 .
(2) ج 1 ص 72 ، 48 .
(3) ج 2 ص 74 ، 55 .
(4) ج 2 ص 119 ، 22 .
(5) من مثله كذلك عبد الحميد الكاتب ، ج 3 ص 53 ، 8 . وأبو تمام والبحري 3 ص 22 ، 49 .
(6) ج 2 ص 139 ، 21 .
(7) ج 1 ص 169 ، 44 .
(8) ج 1 ص 42 ، 239 .
(9) ج 1 ص 17 ، 97 .
(10) ج 1 ص 119 ، 68 .

— كثرة اتجاه الشاعر إلى قولهم « نفس عصام سوّدت عصاما » ، وعصام هو رجل شرف بنفسه وعمله لا بنسبه وآبائه ، وقد استخرج منه الشاعر صورة الواثق بالنفس ، ومما قال في هذا المعنى :

كَمْ وَاثِقٍ بِالنَّفْسِ ، نَهَاضٍ بِهَا   سَادَ الْبَرِيَّةَ فِيهِ وَهْوَ عِصَامُ (1)

ب — الخصائص والأدوات :

وقد وجد شوقي في كثير من قضايا اللغة العربية معينا لتصوير موصوفاته ، وإن دلّ ذلك على سعة ثقافة الشاعر والمامه بدقائق اللغة العربية وأدبها ، فإنه يدلّ كذلك على أنّ شعره متوجه إلى خاصّة المثقفين وأن فنّه بعيد المأخذ من عامة القرّاء .

وعالمْ حروف المعجم في أشكالها وترتيبها ورسمها أكثر ما استهوى الشاعر ، فقد شبه إسم الجلالة بالألف من حروف المعجم لتصدّرها إيّاها واسم طه بالباء لاتيانه في المرتبة الثانية بعد الألف وذلك في قوله :

اسْمُ الْجَلاَلَةِ فِي بَدِيعِ حُرُوفِهِ   أَلِفٌ هُنَالِكَ ، وَاسْمُ طه َالْبَاءُ (2)

وقد اعتمد شوقي في التصوير على جوانب أخرى أكثر دقة فشبّه منظرا طبيعيا ببنية اسم العلم عمرو في قوله :

رَأَيْتُ مَحَاسِنَ الدُّنْيَا جَمِيعًا   فَهُنَّ الْوَاوُ وَالبسفُورُ عَمْرُو (3)

وحقيقة علاقة محاسن الدنيا بالبسفور هي حقيقة تعلّق الواو بآخر عمرو ، فالاسم أصل والواو فرع ملحق .

ومن ذلك تشبيهه تغريد الطير في انطلاقه وانتهائه بابتداءات الفرزدق وهي أوائل قصائده ومقاطع الحطيئة وهي أواخر قصائده في قوله :

وَلَكَ ابْتِدَاءَاتُ الْفَرَزْدَقِ فِي مَقَاطِعِ جَرْوَلِ (4)

ومن صور الشاعر ما أخذ من أنواع الكلام العامة ، كتشبيهه الدّمع منثورا بالشعر منظوما (5) أو تشبيهه القضيّة الشعبيّة بالمثل السائر في قوله :

جَابَتْ قَضِيَّتُكَ الْبِلاَ   دَ ، كَأَنَّهَا مَثَلٌ يَسِيرْ (6)

أما الأدوات التي كان لها حظ من الاستخدام في صور الشاعر ، فليست خاصّة بالأدب العربي في الحقيقة ، فهي تستخدم في كل لغة وعند كل أمة ، وإنما رأينا هذا محلّ درسها لورودها في شعر عربي وسياق عربي ولأن أمثلتها ليست كثيرة جدا بحيث لا تستدعي قسما مستقلا بين المصادر الثقافية .

---

(1) ج 1 ص 226 ، 47 .
(2) ج 1 ص 34 ، 7 .
(3) ج 2 ص 40 ، 54 .
(4) ج 1 ص 176 ، 7 .
(5) ج 1 ص 64 ، 4 .
(6) ج 2 ص 166 ، 23 .

وقد لاحظنا أنّ صورة الكتاب هي أكثر صور الأدوات تواترا إلى حدّ نسمح فيه لأنفسنا باعتبار الكتاب الوسيلة التي يتجسّم فيها وحدها مفهوم أدوات العلم والمعرفة في « الشوقيات » .

وقد اتّخذ الشاعر هذه الصورة لموصوفات متنوّعة وإن اشتركت في شيء ففي معنى السّعة ، فلنا من ذلك تشبيهه العريض الطويل من البحر بالكتاب في قوله :

وَالْعَـرِيـضُ الطَّوِيـلُ منهَا كتَابٌ ... لَكَ فِـيهِ تَحِـيَّـةٌ وَثَـنَـاءُ (1)

وتشبيهه مصر وقصورها بالكتاب وسطوره في هذا البيت :

(يا قصـورا ...)

أَنْتِ سَطْـرٌ ، وَمَجْـدُ مِصْرَ كِتَابٌ ... كيفَ سَامَ البِلَى كتابَكَ فَضَّا ؟ (2)

أو اتخاذه الكتاب صورة للمرثي أبي هيف بك وقد كان قيما على دار الكتب المصرية ، في قوله :

دَارُ الذَّخَائِـرِ كُنْتَ أَكْمَلَ كُتْبِـهَا ... مَجْمُوعَةً ، وَأَتَمَّهَا أَجْـزَاءَ (3)

انّ اتجاه شوقي إلى الأدب العربي اتّجاه « سنّيّ » إن صح التعبير ، لأنه اعتمد ما كان فيه رسميا .

2 ـ الدين والاخلاق :

الدين والأخلاق مقوّمان متكاملان أساسيان في « الشوقيات » بل هما عمدة الكتاب الأولى من حيث جميع الاعتبارات : فقد كانا موضوعي تحليل واطاري بحث ، ومصدري تصوير .

ويشمل مفهوم الدين في « الشوقيات » كل العناصر المكونة لجوهر الأديان السماوية بصفة عامة ، فلئن كان الاسلام دينه ومحمد نبيه في حياته وفي دينياته من الشعر فإنه كثيرا ما توقف عند بعض أعلام الرسل ومن اتصل بهم قبل محمد ، ووجد بعض مثله العليا في أحداث أو تعاليم سبقت الاسلام وأقرها الاسلام لما جاء بعدها .

ونقسم الصور التي استقاها الشاعر من جو الدين والأخلاق إلى ثلاثة أقسام ندرس في الأول منها أعلام القصص القرآني وفي الثاني الأحداث الدينية وفي الأخير المعاني الدينية الأخلاقية .

أ ـ أعلام القصص القرآني :

أما ما نعتبره من أعلام القصص القرآني من صور الشاعر ، فهي في الحقيقة أعلام أصلها في التاريخ من ناحية لأنها حقائق تطابق واقعا وجد قبل نزول القرآن وفي غير الاسلام من الأديان من ناحية أخرى لأنها أعلام أديان سبقت الاسلام غير أن القرآن هو الذي قص أخبارها في أكمل الصور لا لغاية التاريخ المجرد وإنما لغاية

---

(1) ج 1 ص 17 ، 15 .
(2) ج 2 ص 54 ، 18 .
(3) ج 3 ص 9 ، 21 .

الدعوة إلى الاعتبار وتركيز الدين الجديد فهي من ثمّ فاقدة قيمتها التاريخية لفائدة القيمة الدينية ، ثم ان القرآن علاوة على احتضانه إياها فإنه يقرّها ويتبنى ما تولّد عنها وعن أحداثها ولكنه يكمّلها تكميلا وهي من هذه الناحية فاقدة صبغة انتمائها إلى ما سبق الاسلام من أديان لفائدة انتمائها إلى الاسلام .

فقد وجد شوقي في كثير من أعلام الأديان السماوية قبل الاسلام مثله العليا . لكن صورة المسيح عيسى بن مريم هي التي تصادفنا في أكثر المواطن ، فقد رأى الشاعر في هذا النبي كثيرا من القيم مجسمة ، وفي ما حف به من ظروف كثيرا من دروس الاعتبار مفصلة ، فحيثما اتخذ عيسى صورة وجدنا سلاما وتسامحا ورحمة .

قال في تشبيه الصّليب الأحمر ببنان المسيح :

وَالْمَسْ جِرَاحَاتِ الْبَرِيَّةِ شَافِيًا   مَا كُنْتَ إلاَّ لِلْمَسِيحِ بَنَانَا (1)

وفي تشبيه نفسه بابن مريم :

وَلا بِتُّ الاَّ كَابْنِ مَرْيَمَ ، مُشْفِقًا   على حُسَّدي، مُسْتغفرًا لِعدَاتِي (2)

ومن صوره ما كان مصدره النبيّ موسى وبعض ما حف به من ظروف على أن هذا المصدر أقلّ خصبا من السّابق ، من ذلك تشبيهه مصر — حين ضاقت به على الرغم منها فركب البحر وخرج إلى المنفى — بأمّ موسى حين ألقته في اليمّ صبيا وسألت الله أن يكفله ، قال :

كَأَمّ مُوسَى ، عَلَى اسْمِ اللهِ تكفُلُنَا   وَبِاسْمِهِ ذهبتْ فِي اليمّ تُلقينَا (3)

وكثيرا ما كان الشاعر يعمد إلى قصّة النبي يوسف ويستخرج منها النظائر المثلى لموصوفاته وقد استهواه من القصّة خاصة موقف يعقوب الأب ، ويظهر ذلك مثلا في تشبيهه تأثير مقدم المغتربين في الوطن بتأثير قميص يوسف في أبيه :

وَإذَا أتَاهُ مُبَشِّرٌ بِقُدُومِهِمْ   فمنَ القميصِ وَمِنْ شَذَى أرْدانِهِ (4)

وقد وجد في حدث سلامة ابراهيم الخليل رغم خوضه النار أنموذجا بليغا يصوّر الشجاعة والتضحية وقداسة القضيّة ، قال في تشبيه الصليب الأحمر في ميدان القتال ، بالخليل في لهب النار :

وَإذَا الْوَطِيسُ رَمَى الشبابَ بِنَارِهِ   خُضْ كالخليلِ إِلَيْهِم النِّيرَانَا (5)

---

(1) ج 1 ص 278 ، 3 .

(2) ج 1 ص 98 ، 23 .

(3) ج 2 ص 104 . 23 .

(4) ج 1 ص 259 ، 5 .

(5) ج 1 ص 278 ، 4 .

ومن أعلام التاريخ الديني المعتمدة في « الشوقيات » « بلقيس » وهي ملكة سبأ من أرض اليمن وقصّتها مع الملك سليمان مشهورة ، وقد صور بها الاشراق أحيانا فى الانسان (1) وأخرى في الطبيعة . فقال في تشبيه الشمس ببلقيس :

وَالشمسُ تَخْتَالُ في العقيَانِ تَحْسَبُها (بلْقَيْسَ) ترْفُلُ في وَشيِ اليمانينَا (2)

ب – الأحداث الدّينية :

أما ما اتّصل بالأديان من غير الأعلام ووفر للشاعر امكانيات أخرى في التصوير ، فعلى نوعين ، ما هو من قبيل الأحداث أو الحقائق الدينية المشتركة وليست خاصّة بدين معين ، وما هو خاصّ بدين دون آخر .

فأما المشترك فمحوره زوجان متقابلان : زوج الملك والشيطان وزوج الجنة والنار ، إذ تكاد ترجع كلّ الصور المشتركة في شعر شوقي إلى هذه العناصر الأربعة .

غير أن صورتي الملك والجنة أكثر تواترا ويبدو أنهما أحب إلى نفس الشاعر وأطوع إلى فنّه . وإذا لم ترد صورة الملك مقصورة على نوع من الموصوفات محدّد ، فإن صورة الجنّة تكاد تكون وقفا على البلدان .

فهذه صورة الملك للمرأة :

يَا مَلَكًا تَعَبَّدَا مُصَلِّيًا مُوَحِّدَا (3)

وهذه نفس الصورة ولكن لعلم الأتراك وقد قابلها بصورة الشيطان التي اتخذها لأعلام الأعداء :

أرَاهُ مِنْ بَيْنِ أعْلاَمِ الوَغَى مَلَكَا وَمَا سِوَاهُ مِنَ الأعْلاَمِ شَيْطَانَا (4)

ومن صور الجنّة قوله في وصف الآستانة :

تَجَلَّدَ لِلرَّحِيلِ فَمَا اسْتَطَاعَا وَدَاعًا جَنَّةَ الدُّنْيَا وَدَاعَا (5)

ومما رجع إلى الدين الاسلامي صور المنبر (6) ، وليلة النصف من شعبان (7) والكعبة المنوّرة ، وقد شبه مصر بالكعبة في قوله :

هَدَانَا ضَوْءُ ثغرِكِ مِنْ ثَلاَثٍ كَمَا تهْدِي (المنوّرةُ) الرّكَابَا (8)

---

(1) ج 1 ص 119 ، 14 .
(2) ج 2 ص 104 ، 55 .
(3) ج 2 ص 28 ، 1 .
(4) ج 1 ص 245 ، 21 .
(5) ج 1 ص 154 ، 1 .
(6) ج 1 ص 59 ، 18 .
(7) ج T ص 159 ، 13 .
(8) ج 1 ص 64 ، 33 .

ومما اتصل بغير الاسلام صورة المعبد (1) ، أو صورة الراهب وقد اتخذها للقلب في قوله :

رَاهِـبٌ فِـي الضّلوعِ لِلسُّفْنِ فَطْنٌ   كُلَّمَـا ثُرْنَ شَاعهنَّ بِنَقْسٍ (2)

ج — المعاني الدينية الأخلاقية :

لا نعني بالمعاني الدينية الأخلاقية ما كان من قبيل القيم حتما ، إذ لا ننظر هنا إلى المدلول من حيث قيمته في ذاته وإنما من حيث مصدر الحديث عنه . وصورة الحق أكثر ما تواتر من هذه المعاني ، ونمثل عليها بشاهدين : الأول شبه فيه بناة أنقرة وزعيمهم مصطفى كمال بالحق البائن :

رَدُّوا الْخَيَالَ حَقِيقَةً ، وتَطَلَّعُوا   كَالحقِّ حَصْحَصَ مِن وَرَاءِ شُكُوكِ (3)

والثاني جمع فيه بين تشبيه قسمات الوجه بالحق وتشبيه الغرة بالهدى والحياء ، قال في مدح الرسول محمد :

وَبَدَا مُحَيَّاكَ الَّذِي قَسَمَاتُهُ   حَقٌّ ، وغرّتُهُ هُدًى وَحَيَاءُ (4)

والذي نستطيع اعتباره طريفا في اتجاه شوقي إلى الدين والأخلاق لاقتباس الصورة الشعريّة هو شغفه الواضح بروح الأديان ، وتوقفه الواضح عند القاسم المشترك بين مختلف الأديان السماوية ، وإن تميز الاسلام في شعره بشيء من التفوق .

3 — التاريخ :

من بين وجوه استغلال علم التاريخ في شعر شوقي اعتماده مصدرا في التصوير ، وقيمته من هذه الناحيه لا تقلّ أهميّة عن قيمة الأدب العربي أو قيمة الدين ، بل لعلها تتجاوزهما إذا اعتبرنا ما سبقت ملاحظته من أن أعلام القصص القرآني هي في أصولها أعلام تاريخية كذلك .

وقد كان للتاريخ الاسلامي أكبر الحظوظ في الاعتماد ، يليه تاريخ العرب في الجاهلية فتاريخ مصر القديم (5) . ولا نرى من باب الصدفة أن يتناسب ترتيب هذه الميادين حسب الأهميّة تناسبا عكسيا مع ترتيبها حسب التعاقب في الزمان ، لا لأن تاريخ مصر القديم أوغل في الماضي ، والتاريخ الاسلامي أقرب إلى الحاضر ، وإنما لأنّ الشاعر وجد في الاسلام خصبا كبيرا وألفى في العروبة خصبا دونه وظفر بأقلّ من ذلك في ماضي الوطن المحدود .

---

(1) ج 1 ص 133 ، 8 .

(2) ج 2 ص 44 ، 7 .

(3) ج 1 ص 163 ، 26 .

(4) ج 1 ص 34 ، 14 .

(5) من صور الشاعر ما كان مصدره التاريخ ولا يدخل في أقسام التاريخ الثلاثة البارزة المدروسة والمستوعبة الأغلبية الساحقة من الصور . ولكن ندرتها حملتنا على اهمال درسها . فمن التاريخ البشري ، تشبيه توارث الناس اللؤم بتوارثهم مميزات الانسانية عن آدم وحواء ، ج 2 ص 6 ، 40 . ومن تاريخ الفكر اليوناني ، تشبيه عمر المختار في اقدامه على الموت بسقراط ج 3 ص 17 ، 22 . ومن التاريخ الفرنسي ، تشبيه ملكة النحل بجاندرك ج 1 ص 143 ، 33 ، ومن التاريخ الالماني ، تشبيه رياض باشا المرثي ، بالوزير الالماني بسمرك في الحنكة والمهارة والسياسة ج 3 ص 42 ، 36 .

أ – تاريخ مصر القديم :

أما صوره المنتزعة من تاريخ مصر القديم فتتميز – علاوة على قلّتها بالنسبة إلى صوره من غير هذه الفترة التاريخية – بشيئين : فهي صور معالم لا صور أعلام من ناحية وهي من ناحية أخرى انجازات ظاهرة للعيان اليوم ومجسمة فيما بقي من آثارها وليست مختفية في الحاضر بيّنة في الكتب .

من ذلك تشبيه الكنيسة التي صارت مسجدا بالهرم :

شَيَّدَهَا الـرُّومُ وَأَقْيَالُهُـمْ . عَلَى مِثَالِ الْهَرَمِ الْمُخْلَدِ (1)

ومنه تشبيه النّساء المصريّات في جمودهنّ بالموميات :

هَلْ بَيْنَهُنَّ جَوَامِدًا فَرقٌ وَبَيْنَ الموميَاتِ؟ (2)

ب – تاريخ العرب في الجاهلية :

إن الصور التي استقاها الشاعر من تاريخ العرب في الجاهليّة متنوّعة فمنها ما انبنى على علم كان له شأن ما ومنها ما نقل لنا حدثا سياسيا عظيما ومنها ما كشف عن وضعية اجتماعية معيّنة .

فمن الأول تشبيه تمثال أبي الهول بسطيح وهو كاهن من كهان العرب :

يُخَالُ لاطرَاقِهِ فِي الرمَالِ سَطِيحَ العُصُورِ وَرَمَّالَهَا (3)

ومن الثاني تصويره الفتن الداخلية في مصر والمجاعة المتولّدة عنها بحرب البسوس وبالسّنين الصعاب السّبع التي في قصة يوسف :

أمِنْ حَرْبِ البَسُوسِ إلى غلاَءٍ يَكَادُ يعيدُهَا سَبْعًا صِعَابَا (4)

ومن الأخير تشبيهه وضع بنت فرعون في ترديها بوضع الاماء في تردّيهن :

وَأَبُوهَا الْعَظِيمُ يَنْظُرُ لَمَّا رُدِّيَتْ مِثْلَمَا تُرَدَّى الامَاءُ (5)

ج – التاريخ الاسلامي :

ومصادر الشاعر من التاريخ الاسلامي هي أعلام أو أحداث زواها التاريخ ، يرجع أكثرها من الناحية الزمنية إلى النصف الأول من القرن الأوّل الهجريّ ، انطلاقا من الرسول وسيرته . هكذا شبه الخليفة العثماني بمحمد رسول الله في قوله :

هَـذَا مَقَامٌ أَنْتَ فِيهِ مُحَمَّدٌ أَعْدَاءُ ذَاتِكَ فِرْقَةٌ فِي النَّارِ

(1) ج 2 ص 25 ، 3 .
(2) ج 1 ص 102 ، 37 .
(3) ج 2 ص 184 ، 30 .
(4) ج 1 ص 64 ، 46 .
(5) ج 1 ص 17 ، 93 .

تدليلا على أن الخليفة يستمد شرعية انتصابه وسياسته من روح الشريعة الاسلاميّة . وشبّه الرغوة التي تعلو أفواه خيل الترك بالعرق المتصبب على فرس الرسول تقريبا بين الوضعيتين في مستوى الرسالة والهدف :

تذكّــر الأرْض مَا لَــمْ تنسَ من زَبَدٍ كالمِسْك من جنباتِ (السّكبِ) مُنسكبِ

وقرّب بين يوم ظهور مشروع ملنر وتأليف الوفد المصري من يوم « بدر » وبدر أكبر وقعة انتصر فيها الاسلام على أعدائه :

يَوْمٌ لَكُمْ يَبْقَى كَبَدرٍ على أنصَارِ سعدٍ ، وَعلى صَحبِه ِ.

وقد وجد الشاعر في سيرة الخلفاء الراشدين – ما عدا أبا بكر – كثيرا من المواقف استغلها في الوصف ، وأكثر ما استهواه ظروف مقتل عثمان بن عفان وما فيها من تضحية وقد مرّت أمثلتها ، وقد جمع شوقي بين عمر بن الخطاب (الفاروق) وعلي بن أبي طالب (أبي تراب) في سياق واحد شبّه بهما الخليفة العثماني محمد رشاد الخامس تقريبا لقيمة من قد لا تدرك قيمته لأنه رهن السياسة المتقلبة بقيمة من صحت قيمته لأنه حدثنا بها التاريخ الثابت ، فقال :

فَكَأَنَّكَ (الفَارُوقُ) فِـي كُـرْسِيِّهِ نَعمتْ شعُوبُ الأرْضِ تحتَ ظِلاَلِهِ
أوْ أنْـتَ مِثْـلُ (أبِـي تراب) يُتَّقَى وَيَهابُه الأمْلاَكُ فِـي أسْمَالِـهِ (1)

ومن الأعلام الدّينيّة السياسية التي تنتمي إلى غير هذه الفترة ، واعتمدها شوقي في التصوير : المنصور وهارون الرشيد (2) والأمين والمأمون (3) وخالد بن الوليد (4) وغيرهم ممن لا يتهيأ الاستفاضة في خصائصهم بمقتضى التنوّع والقلّة .

فاتجاه شوقي إلى التاريخ تركّز على ما كان له امتداد في العصر الحاضر ، وتمثّل في أثر مادّي أو معنوي أو على ما كان له انعكاس مّا على مصر أو العروبة أو الاسلام في ماض أو حاضر .

***

إنّ المصادر التجريبيّة التي قامت عليها صور « الشوقيات » تفضي بنا إلى عالم مرئي ، والمصادر الثقافية إلى عالم ذهني . الأولى تخبر عن شخصية محنّكة ، والثانية عن شخصيّة مثقّفة . وكلا الضربين من المصادر ينـ ي على عاطفة مهذّبة ومشاعر مصقولة .

أمّا نظرة الشاعر إلى الدنيا كما تجلّت في صوره ، فتنفذ من خلال التراث الزاهر أكثر من نفاذها من الواقع الظاهر ، وتستمدّ بناءها من القيم المشتركة السامية التي أقرّها النقل الصحيح كما تستمدّه من الأسس المستقيمة التي قوّمها العقل والترجيح .

(1) ج 1 ص 169 ، 16 – 17 .
(2) ج 1 ص 119 ، 51 .
(3) ج 1 ص 266 ، 9 .
(4) ج 1 ص 278 ، 14 .

دور التصويـر :

نروم في هذا القسم البحث في طبيعة العلاقات التي يربطها الشاعر بين الموصوفات والصور الواصفة لنتحسس الاتجاه الغالب في عمليّة التصوير عنده والدور الذي تؤديه الصورة مكتملة في بناء شعره .

وقد خصصنا القسم السّابق للتحقيق في طبيعة الصور الواصفة المستخدمة في « الشوقيات » وحاولنا اخضاعها لميادينها الكبرى رغم تنوّعها طلبا لتعيين مصادر الشاعر في التصوير وغايتنا في هذه المرحلة هي أن ننظر إلى هذه الصور متعايشة مع موصوفاتها ومتقاطعة مع أبرز أنواعها . ولم نر حاجة في دراسة الموصوفات على حدة وتبويبها تبويب الصور الواصفة لأن همتنا متعلّقة بالصّور ذاتها أولا وبعلاقاتها بالموصوفات ثانيا ولأن محور عملنا دراسة أساليب الكلام لا مواضيع الكلام . غير أن الوقوف عند طبيعة الموصوفات وأنواعها محبّذ حتّى في درس الأساليب ومعين في ضبط العلاقات المقصودة ، ولذلك فإننا سننطلق من أنواع الموصوفات في هذا القسم لضبط العلاقات والاتجاه العامّ في التصوير حتّى يكون العمل أكمل والتحليل أشمل .

ومواضيع الكلام مهما كانت يستقطبها عالمان : عالم المحسوسات وعالم المجرّدات ، ولعل المنتظر من أية عملية من عمليات التصوير أن تكون الصور فيها محسوسة ، اعتمادا على أبسط مبادىء التبليغ المتمثل في تقريب المعنى من المأخذ وايصال حقيقته إلى الادراك عن طريق المحسوس المجرّب والمشاهد المعاش .

إلاّ أنّنا نجد صور الشعراء موزّعة على العالمين المحسوس والمجرّد . وبحسب الدرجة التي يتجاذب فيها العالمان صور الشاعر وكذلك موصوفاته ، وبحسب كيفيّات انتقال الشاعر من المحسوس إلى المجرّد والعكس تتبيّن ما يميّز صور شاعر عن صور آخر من هذه الناحية ودور هذه من دور تلك (1) .

وانتقال الشاعر من نقطة إلى نقطة في نفس العالم كأن يصف محسوسا بمحسوس أو يصف مجردا بمجرد نسمّيه تعويضا لأنه في هذه الحالة لا يقوم بمجهود تصويري خلاق بقدرما يتولّى تنبيه المتقبّل إلى زوايا نظر جديدة طريفة ، تعوّض فيها الصورة الموصوف . أما انتقال الشاعر من نقطة تنتمي إلى عالم ، إلى أخرى تنتمي إلى ثان كأن يصف محسوسا بمجرد أو مجردا بمحسوس فنسميه تحويلا ، لأن الشاعر إذاك يولّد من الموصوف صورة مختلفة يعمل الخيال كثيرا في بلورتها .

التعويـض :

التعويض أبرز دوري التصوير في « الشوقيات » ، فقد لاحظنا أنّه مقوّم ما لا يقلّ عن ثلثي صور الشاعر . على أن تجوّل الشاعر في عالمي المحسوس والمجرّد متفاوت تفاوتا كبيرا . فالأغلبية الساحقة من صور الشاعر يعوّض فيها محسوس محسوسا ، وليس لوصف المجرّد بالمجرّد عنده إلا حظّ ضئيل لا يكاد يذكر . ونسبة النوع الأول وحده من جملة صور الشاعر تتجاوز النصف بكثير .

---

(1) انظر في التقسيم الذي أعده السكاكي في « مفتاح العلوم » فانه مفيد جدا ص 183 — 185 .

1) تعويض المحسوس بالمحسوس :

ان موصوفات الشاعر تتصل بمحورين نختار أن ننطلق في البحث منهما وهما :

الانسان وما اتصل به من آلة وأداة والطبيعة بمظهريها الجامد والمتحرك .

الانسان :

– وصف الانسان بالانسان :

وصف الشاعر الانسان بالانسان في كثير من مواطن شعره . والأمثلة الواردة في الأقسام السابقة وحدها كافية للتدليل على ذلك . والذي يميز صور الشاعر هذه أن أغلب أعلامها الموصوفة هي أعلام من الحاضر أصحابها ممن عاصر الشاعر وأعلامها الواصفة هي أعلام من الماضي أصحابها من تاريخ الأدب أو التاريخ الاسلامي العام :

قال مشبها مصطفى كامل بقس بن ساعدة :

إذَا جِئْتَ الْمَنَابِرَ كُنْتَ قُسًّا إذَا هُوَ فِي عُكَاظَ عَلاَ السَّنَامَا (1)

وفي تشبيه سعد زغلول بعمرو بن العاص فبسحبان وائل :

وَلَوْ زُلْتَ غُيِّبَ عَمْرُو الأُمُورِ وَأَخْلَى الْمَنَابِرَ سَحْبَانُهَا (2)

وقد يكون الموصوف هو الشاعر نفسه كما في قوله متشبّها بعيسى بن مريم :

وَلاَ بِتُّ إلاَّ كَابْنِ مرْيَمَ مُشْفِقًا على حُسَّدِي ، مستغفرًا لِعِدَاتِي (3)

على أنه غير متقيّد دائما بهذا الخطّ الزمانيّ الرجعيّ ، فقد يصوّر علما ماضيا بهيئة من هيئات الانسان العامّة أو يصوّر في الانسان صفة بأخرى كما في هذا البيت الذي شبه فيه الخوان بالبغيّ :

وَمَنْظَرِ كُلّ خَوَّانٍ يَرَانِي بِوَجْهٍ كَالبَغِيّ رَمَى النِّقَابَا (4)

وصف الانسان بالآلة أو الأداة :

ووصف الانسان بالآلة أو الأداة كثير كذلك في « الشوقيات » . ولا نستغرب – بعد أن كنّا بينّا نزعة الشاعر الكبيرة إلى استيحاء الصور من عالم الحرب – أن نرى السيف أغلب الآلات التي صوّر بها الانسان .

ومن صوره ما استخدم فيه صريح لفظ الآلة كقوله في تشبيه باشا الترك :

وَاسْتَبَدَّتْ بِالأَمْرِ مِنهم ، فَبَا شَا التُّرْكِ فِي مِصْرَ آلَةٌ صمَّاءُ (5)

---

(1) ج 1 ص 121 ، 35 .
(2) ج 1 ص 262 ، 15 .
(3) ج 1 ص 98 ، 23 .
(4) ج 1 ص 64 ، 16 .
(5) ج 1 ص 17 ، 251 .

أو غير ذلك من الوسائل التي يصحّ لها لفظ الآلة كتشبيهه رفاة الفقيد المركوزة في الرّمال بالمنار من دم :

يَا وَيْحَهُمْ ! نَصَبُوا مَنَاراً مِنْ دَمٍ   تُوحِي إلى جِيلِ الغَدِ البَغْضَاءَ (1)

وصف الانسان بالطبيعة الجامدة :

وقد وصف الشاعر الانسان بكثير من عناصر الطبيعة الجامدة . وبالطبيعة الجامدة وصف الشاعر اما رجلا ممدوحا بقوة أدبية أو ماديّة واما امرأة محبوبة لجمال جسدي أو جمال خلُقي .

قال مشبّها السلطان عبد الحميد بالوابل فالمنهل فالصيّب :

وَانَّ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ لَوَابِلٌ   منَ الغَوْثِ ، مُنْهَلٌ من الخلق صَيِّبُ
رَأى الفِتْنَةَ الكُبْرَى فوَالَى انْهِماله   فَبَادَتْ ، وَكَانَتْ جَمْرَةً تتلهَّبُ (2)

وقال مستعيرا صورتي البدر فالغصن للمعشوقة :

سَمَّيْتُهُ بَدْرَ الدُّجَى   وَمِنَ الْعَجَائِبِ لاَ أرَاهْ
وَدَعَوْتُهُ غُصْنَ الرِّيَا   ضِ ، فلم أجدْ روضًا حوَاهْ (3)

وصف الانسان بالطبيعة المتحركة (الحيوان) :

تكاد تكون كلّ صور الحيوان المستخدمة في « الشوقيات » مقصورة على وصف الانسان . وقد سبقت ملاحظة هذه الظاهرة ممّا يغنينا عن العودة إليها رغم أنّ وصف الانسان بالحيوان كثير جدا في الديوان . وهذان مثالان يصوّران الانسان بحيوانين ليسا من هامّ مصادر الشاعر :

قال في تشبيه المرثي سيّد درويش بالبلبل ... :

بُلْبُلٌ اسْكَنْدَرِيٌّ أيكُهُ   لَيْسَ في الأرْضِ وَلكنْ في السّماءْ (4)

وفي تشبيه الجنود المقاتلين بالبيزان فبالأعقب :

صعدتم ...
كَمَا ازْدَحَمَت بيزَانُ جَوّ بِمَوْرِدٍ   أوْ ارْتفعتْ تلقى الفريسةَ أعْقُبُ (5)

---

(1) ج 3 ص 17 ، 2 .
(2) ج 1 ص 42 ، 75 – 76 .
(3) ج 2 ص 143 ، 4 – 5 .
(4) ج 3 ص 14 ، 12 .
(5) ج 1 ص 42 ، 220 .

وصف بعض متعلّقات الانسان :

أما وصف بعض متعلقات الانسان بالانسان فقليل ، ومن ذلك تشبيهه الصليب الأحمر بالنّبيّ إبراهيم الخليل في قوله :

وَإذَا الْوَطِيسُ رَمَى الشَّبَابَ بِنَارِهِ ‏ ‏ ‏ ‏ خُضْ (كالخليلِ) إليهِم النِّيرَانَا (1)

أما وصفها بمتعلّقات أخرى فكثير ، ومنه تشبيهه استخدام المشرط في العلاج طلبا للشفاء باستخدام الرمح والسنان في الحرب طلبا للنصر في هذا البيت :

تَصْرِفُ (اليد) الْمِشْرَطَ لِلْبُرْءِ كمَا ‏ ‏ ‏ ‏ صَرَفَ الرّمحُ إلى النصْرِ السِّنَانَا (2)

ووصفها ببعض عناصر الطبيعة الجامدة وافر ، كتشبيهه الأسطع وهو السيف الشديد القاطع بالصبح :

هددْتَ — أميرَ المؤْمِنِينَ — كيانَهَا ‏ ‏ ‏ ‏ بأسطعَ مثل الصّبْحِ لاَ يتكَذّبُ (3)

وكذلك وصفها ببعض صور الحيوان ، كتشبيهه السفين بالهوادي وهو أوّل رعيل من الابل :

نَازِلاَتٌ فِي سَيْرِهَا صَاعِدَاتٌ ‏ ‏ ‏ ‏ كَالهوَادِي يَهزُّهُنَّ الْحُدَاءُ (4)

ب — الطبيعة :

نلاحظ مما سبق أنّ الانسان — ومتعلّقاته من أداة وآلة — يؤدّي دورا رئيسيا في شعر شوقي ، فالشاعر قد استغلّه كثيرا مصدرا واصفا وكذلك موضوعا موصوفا . الاّ أنّ الطبيعة بمظهريها الجامد والمتحرك لئن كانت أبرز مصادر التصوير عند الشاعر يفوق حتى الانسان ومتعلّقاته من هذه الناحية ، فإنّ شوقي لم يتخذ من مظاهرها مواضيع في التصوير الا جانبا محدودا نسبيّا ، ممّا يسمح باستنتاج أنّ دور عنصر الطبيعة في « الشوقيات » يتمثل في كونها إطار تعبير أكثر من كونها موضوع إخبار ، بينما يقوم الانسان بالدورين معا على حدّ السّواء .

والملاحظ أن الشاعر وصف من الطبيعة الجامد منها دون المتحرّك فالحيوان موصوفا لا يكاد يوجد الا في أمثلة نادرة (5) .

وفيما يلي نقدّم الميادين الكبرى التي استوحى منها الشاعر صوره للطبيعة ، فقد وصف بعض مظاهر الطبيعة :

---

(1) ج 1 ص 278 ، 4 .
(2) ج 2 ص 188 ، 21 .
(3) ج 1 ص 42 ، 8 .
(4) ج 1 ص 17 ، 8 .
(5) انظر تشبيه الخيل بالنمل ج 1 ص 80 ، 16 . وتشبيه ملكة النحل بجاندرك ج 1 ص 145 ، 33 .

– بمظاهر من الطبيعة نفسها ، كتشبيهه اللجج الكثيرة في البحر بالهضاب العديدة في البيداء :

لُجَّـةٌ عِنْـدَ لُجَّةٍ عِنْدَ أخْـرَى ... كهضابٍ مَاجَتْ بِهَا البيدَاءُ (1)

على أنّ موصوفه غالبا ما يكون علما يدلّ على المكان أو إسما يدل على مدينة أو بلاد ، كما قال في تشبيه مصر بالسماء :

إنَّ الّذي قَسَمَ البِلادَ حباكُـمُ ... بلَدًا كَأوْطانِ النُّجُومِ مَجِيدًا (2)

– وبالحيوان ، مثل تشبيهه الشمس بالهرّة :

فيَالَكِ هِـرَّةً أكلَتْ بَنِيهَـا ... ومَا وَلَدُوا وتَنْتَظِرُ الجَنِينَـا (3)

وتشبيهه المضيق بحلق الليث :

علَوْا فَوْقَ علْيَاءِ العَدُوِّ وَدُونَهُ ... مضيقٌ كحلقِ الليثِ، أوْ هوَ أصْعبُ (4)

– وبالانسان أو ببعض أعضائه :

من ذلك تشبيه جبل الدروز بالسموأل في الشرف :

كَأنَّ مِنَ السَّمَوْأل فِيهِ شَيْئًـا ... فَكلُّ جهَاتِهِ شرَفٌ وَخُلْقُ (5)

أو تصويره تكامل مصر وينابيع السّودان بتكامل العين وانسانها :

تُتَمِّـمُ مِصْـرَ يَنَابِيعُـهُ ... كَمَا تمّم العَيْنَ إنسَانُهَا (6)

– وبالآلات أو الأدوات :

فقال مشبها الغدير يحيط به النبت بالمرآة يحيط بها الاطار :

وَلَقَدْ تَمُرُّ عَلَى الغَدِيرِ تَخَالُهُ ... وَالنبتَ مِرْآةً زَهَتْ بِإطَارِ (7)

وقال مستعيرا للبدر صورة الدّرّة :

يَا دُرَّةَ الغَوَّاصِ أخرج ظَافِـرًا ... يُمنَاهُ يَجْلوهَا عَلَى النُّظَّارِ (8)

---

(1) ج 1 ص 17 ، 6 .
(2) ج 1 ص 109 ، 37 .
(3) ج 1 ص 266 ، 7 .
(4) ج 1 ص 42 ، 110 .
(5) ج 2 ص 74 ، 55 .
(6) ج 1 ص 262 ، 40 .
(7) ج 2 ص 36 ، 15 .
(8) ج 2 ص 31 ، 8 .

بيّنت دراسة مصادر التصوير أن الانسان والطبيعة يتساويان في حظ الاستخدام مصدرين في «الشوقيات» ، ويتضح لنا الآن أن الانسان يتفوق عليها في الحظ الذي كان له من الاعتماد موضوعا من مواضيع الإخبار . فالطبيعة في «الشوقيات» إطار تعبير أكثر من كونها موضوع إخبار . بينما الانسان متساوي الحظ في ذلك .

2 — تعويض المجرد بالمجرد :

ان تصوير الشاعر المجرّد بالمجرّد محدود جدّا على عكس تصويره المحسوس بالمحسوس فإنه كثيرا جدا كما بيّنا ، رغم تشابه هذين الاتجاهين في التصوير من حيث أن الشاعر في كلّ من الحالتين لا يخرج من العالم الذي يتنقّل فيه مجرّدا كان أم محسوسا ، ورغم أن قوام كل من العمليّتين هو التعويض .

وليس غريبا تفاوت النسب هذا في نظرنا بل لا نراه إلاّ مناسبا لحقيقة التبليغ ، ذلك أن انحصار تحرّك الباث في عالم المحسوس وسهولة وقوعه على عناصره وعدم كلفة المتقبّل في ادراك المجسّم القريب من الحاسّة تفسّر وفرة الصور المحسوسة للمحسوس وابتذال بعضها ومن ثـمّ هي تفسّر ضعف وظيفتها الشعرية أحيانا بمقتضى الكثرة والابتذال . وكذلك انحصار تحرّك الباث في عالم المجرّد ومشقة وقوعه على عناصره وكلفة المتقبّل في ادراك المجرّد البعيد عن الحاسّة تفسّر ندرة الصور المجرّدة للمجرّد ومنعتها ومن ثـمّ هي تفسّر ضعف وظيفتها الشعرية أحيانا بمقتضى القلّة وبعد المأخذ .

وقد تبيّن لنا أنّ عالم مجرّدات الشاعر الموصوفة مركز في الجملة على محورين يتقابل في كلّ منهما معنيان : الحقّ والباطل وما اتّصل بهما ، فالعلم والجهل وما إليهما . نضيف إليهما دورا ثالثا يجمع معاني مفردة كالله والدّهر والحرب .

تشبيه الحقّ بالعرض :

الْحَـقُّ عِرْضُ اللّهِ كُلُّ أَبِيَّـةٍ — بَيْنَ النُّفُوسِ حِمًى لَهُ وَوِقَـاءُ (1)

تشبيه الظلم بالطبائع :

رَجَـعُـوا لِـظُـلْـمٍ كَالـطَّبَا — ئـعِ فِـي النُّفُـوسِ مُؤَصَّلِ (2)

تشبيه العلم بالجهاد :

يَا نَاشِـرَ الْعِـلْـمِ بِـهَـذِي الْبِلاَدْ — وُفِّقْتَ ، نَشْرُ العلم مِثْلُ الْجِهَادْ (3)

(1) ج 1 ص 34 ، 106 .
(2) ج 1 ص 176 ، 45 .
(3) ج 1 ص 116 ، 1 .

تشبيه الجهل بالموت :

وَالجهْل مَوْت ، فَإِن أوتِيتَ مُعجِزَةً فابعثْ من الجهل،أو فابعث من الرجمِ (1)

تشبيه الله بالعلم :

لَوْ يُرَى اللّهُ بِمِصْبَاحٍ لَمَا كَانَ الاَّ العلمَ جَلَّ اللّهُ شَانَا (2)

تشبيه الحرب بالشريعة فبالدواء :

الحَرْبُ فِي حَقّ لَدَيْكَ شَرِيعَةٌ وَمِنَ السُّمُومِ النَّاقِعَاتِ دَوَاءُ (3)

التحويل :

عندما تكون جذور الموضوع الموصوف في عالم وجذور الصورة الواصفة في آخر يضمحلّ الحاجز الذهنيّ الذي يفصل المحسوس عن المجرّد ليخلي السّبيل إلى عالم واحد موحّد يتحرّك فيه الانسان بكلّ حرّية . وبقدر حذق الباث في ربط الصلة بين طرفي الصورة أو عدم حذقه يتوفّر للمتقبّل ضمان فهم العالم وإدراك كنهه أو يقوى عنده خطر جهله .

وليس وراء الصور التي من هذا النوع تعويض عالم بآخر لاشتراكهما في بعض الوجوه تعويضا لا ينم في أحسن الأحوال الاّ عن حسن مشاهدة وإنما وراءها تحويل عالم إلى آخر ، وتوليد صورة من صورة ، لا يتأتّى الاّ بإعمال الخيال .

ولاشكّ أنّ إعمال الخيال في عمليّة التجريد — أي في تصوير المحسوس بالمجرّد — أوكد وأوسع مجالا منه في عملية التجسيم — أي في تصوير المجرّد بالمحسوس — غير أنّ ثمرته في هذا الاتجاه الثاني أضمن ولها حظ من النجاح أكبر ، ذلك أنّ مشاركة المتقبّل في هذه الحالة ممكنة باعتبار أنّ الباث ينهي إليه المجرّد محسوسا مجسّما ، وثمرته في الاتجاه الأول محفوفة بالمخاطر ذلك أنّ المتقبّل إذاك يصبح أبعد عن المشاركة ، لأنّه بعد أن يكون مشغولا بمعالجة محسوس أمامه يصبح يائسا من فحص هذا المحسوس وقد انقلب بين يديه مجرّدا .

وإلى هذا العامل نرجع تفوّق نسبة التجسيم على نسبة التجريد في « الشوقيات » . فصور التجريد فيها لا تكاد تصل إلى نصف صور التجسيم .

1 — التجسيم :

ان الصور التي تقوم على التجسيم لا يعوّل عليها في وصف الواقع المشاهد وإنما دورها وصف أعماق الشاعر وما ينطبع في نفسه من انفعالات مختلفة وتقديم كلّ ذلك في قوالب مادّية بيانية .

(1) ج 1 ص 190 ، 117 .
(2) ج 2 ص 188 ، 14 .
(3) ج 1 ص 34 ، 78 .

ونبوّب محاور عالم شوقي الممتنع عن الحاسّة كالتالي :

أ — عالم الانسان الداخلي ، ويتركّز على عنصرين : القلب والنفس :

وصف الشاعر القلب كثيرا في شعره ، وأكثر ما تناول الوصف عنده قلبه هو ، ولم نر الشاعر وصف قلبه هو الاّ في السياقات العاطفية ، من ذلك قوله يصف قلبه بشباك الصيد :

كنتَ(ياقلبي)الشباك،وكان(الجوى)صيْدا في الصبا   مَـا تستـرقُ مِـنَ الظبـاءِ وتعتـقُ
خَـدَعَـتْ حبَـائِـلُكَ الملاَحَ هُنَيْهَـةً   وَالْيَوْمَ كلُّ حِبَـالَـةٍ لاَ تعْلَـقُ (1)

أما وصفه القلب بإضافته إلى غيره فلم نره متقيّدا بنوع خاص من ألوان السياق . ومن ذلك تشبيهه قلوب بعض الأمّهات بالأحجار :

سَحَـر الْقُلُوبَ ، فَـرُبَّ أمّ قَلْبُهَـا   من سحرِهِ حَجَرٌ مِـنَ الأحْجَـارِ (2)

مع الملاحظ عموما أنّ صورة القلب المحسوسة تنوّعت من مثال إلى آخر فلم يحظ القلب بصورة من المحسوسات معيّنة .

وكذلك الشأن بالنسبة إلى النفس، فقد تنوّعت صورها من المحسوسات بتنوّع أمثلتها . الاّ أنّ وصفه النفس كان مطلقا في الغالب ويرد في سياق تأملي ولم يصف نفسه هو الاّ في القليل ، وذلك في المواقف العاطفية .

قال مشبّها النفس في هياجها بالجياد في طغيانها متأمّلا :

(النفس) تغطى إذا مكنتْ من لذّةٍ وهوًى   طغيَ الجيادِ إذا عَضّتْ على الشُّكُمِ (3)

ب — الانسان بين الفضيلة والرذيلة :

توسّع الشاعر كثيرا في الحديث عن الأخلاق عموما ووصفها في كثير من مواطن شعره بالبناء الماديّ كقوله مخاطبا أنقرة :

فَلَـوْ أنَّ أخلاَقَ الرِّجَالِ تَصَـوَّرَتْ   لَرَأيْتِ صَخْرَتَهَـا أسَاسَ فِيكِ (4)

كما توسّع في دقائق معاني الفضيلة والرذيلة وكثيرا ما جسمها بمشاهد من عالمنا الماديّ أو بوضعيات معاشة .

(1) ج 1 ص 161 ، 10 — 11 .
(2) ج 1 ص 129 ، 21 .
(3) ج 1 ص 190 ، 38 .
(4) ج 1 ص 163 ، 16 .

وقد سبقت شواهد رأينا فيهـا المروءة حائط الدين (1) والغرور زهرا يخفي الموت لأنه يتنفّس فيحدث الاختناق في المكان الضيّق (2) والحقّ المغتصب يتيمـا ضائعـا (3) .

وهذا تشبيه صوّر فيه الفساد بالشرارة المحرقة :

يَـمْـشِـــي الْـفَـسَـــادُ بِنَبْتِهَا   مَشْيَ الشَّـرَارَةِ بِالهشِيـمْ (4)

وهذه استعارة صور فيها العمل الصّالح بالغرس :

وَلاَبُـــدَّ لِلْغَـرسِ مِـنْ نَـقْـلِـهِ   إلَى مَنْ تَعَهَّدَ أوْ مَـنْ قَطَفْ (5)

وكثيرا ما صوّر الشاعر العلم بالنور والجهل بالظلمات كما في قوله :

أخْرَجْتَ هَذَا الْعَقْـلَ مِنْ ظُلُمَاتِهِ   وَهَدَيْتَهُ النُّورَ الْمُبِيـنَ سَبِيلاَ (6)

وقد جسّم الشاعر بصفة عامة معاني الفضيلة بما يعتبر من أسباب الحياة وربط معاني الرذيلة بما يعتبر من أسباب الموت .

ج – الانسان بين الحياة والموت :

وقد صوّر الشاعر الحياة والموت وما اتّصل بهما كالدّنيا والأيّام والدّهر ، أو السلم والحرب بصور محسوسة لا تكاد تتضمّن طرافة خاصة . فالحياة عنده سراب خادع إذا كانت في معنى الدّنيا ، وهي – في معناها الأصلي – عنوان وجود الانسان في الدنيا وقد تحبّ أو لا تحب . قال في الأول :

وَمَا الحَيَاةُ إذَا أظْمَتْ، وَإن خَدَعَتْ   الاّ سرَابٌ على صَحْرَاءَ يَلْتَمِـعُ (7)

وقال في الثاني :

مَثَلُ الْحَيَاةِ تُحَبُّ في عَهْدِ الصِّبَا   مَثَلُ الرِّيَاضِ تُحبُّ فِـي آذَارِ (8)

أما الموت فهو عنده مأساة حتميّة ، وصورته المادّية حيوان ضارّ عموما ، وهذا بيت شبّه فيه الموت بالأسد قال :

(الموت ...)

أسَدٌ لَعَمْرُكَ ، مَنْ يموتُ بِظُفْرِهِ   عند اللّقَاءِ ، كمنْ يموتُ بِنَابِهِ (9)

---

(1) ج 1 ص 278 ، 18 .
(2) ج 1 ص 230 ، 71 .
(3) ج 1 ص 221 ، 28 .
(4) ج 1 ص 218 ، 31 .
(5) ج 1 ص 159 ، 27 .
(6) ج 1 ص 180 ، 4 .
(7) ج 1 ص 155 ، 30 .
(8) ج 2 ص 126 ، 7 .
(9) ج 1 ص 84 ، 2 .

د – مشاغل الانسان :

ومن صور الشاعر ما جسّم بعض المبادىء التي ترتبط بها حياة الانسان في المجتمع والنظم التي يقوم عليها المجتمع أو التي يتعامل الناس بمُقتضاها .

فمن ذلك هذا المشهد الذي استعار فيه للقضيّة المصريّة في تطوّرها صورة البنت في نموّها ثمّ شبّهها بجاندارك في حديثه عن الجامع الأزهر :

وُلِدَتْ قَضِيَّتُهَا عَلَى مِحْرَابِهِ ... وَحَبَتْ طِفْلاً ، وَشَبَّتْ مُعْصِرَا
وَتَقَدَّمَتْ تُزْجِي الصفوفَ ، كأنّهَا ... جاندركُ في يدها اللواءُ مُظَفَّرَا (1)

وقد صوّر في أكثر من موطن الدّولة بالانسان في حقيقته وما يلمّ به وليس في هذا التصوير طرافة تذكر حتّى من حيث الصياغة ، كما اتخذ للمال صورا ملموسة متنوّعة حسب السّياق ، فهو تمثال فيما يخصّه به الانسان من عبادة (2) ، وهو حجر دريّ من حيث قيمته في ذاته :

هَذَا هُوَ الْحَجَرُ الدرّي بينكُمُ ... فَابْنُوا بنَاءَ قريشٍ بَيْتَهَا العَالِي (3)

ه – الكــلام :

وقد لقيت أصناف الكلام الثلاثة – كلام الله وكلام الرسول محمد وكلام الناس – حظّها في الوصف في « الشوقيات » ، وكانت صورها في الغالب محسوسة ومشتركة في الدّلالة على سبيل سعادة الانسان ، فآي القرقان سبيل السّعادة من حيث هي ضياء هاد :

تِلْكَ آيُ الفرْقَانِ ، أرْسَلَهَا اللّـهُ ضِيَاءً يَهْدِي بِهِ مَنْ يَشَاءُ (4)

وحديث الرسول سبيل السّعادة من حيث هو مَشرَع أي مورد للحياة :

أمّا حَدِيثُكَ فِي الْعُقُولِ فَمَشْرَعٌ ... وَالعلم والحكم الغوَالِي الْمَاءُ (5)

وكلام الناس سبيل السّعادة من حيث هو آلة تعكس ما بأنفسهم، وتعبّر عن رغباتهم . وصدى هذا نجده مثلا في استعارته صورة العرائس لشعره في مدح الرسول طلبا للشفاعة :

لِي فِي مَدِيحِكَ يَا رَسُولُ عرَائسٌ ... تُيِّمْنَ فيكَ وشَاقَهُنَّ جَلاَءُ (6)

فللتجسيم منزعان : منزع تحليليّ وآخر تعليميّ لأنّ أساسه هو التحكم في منعة المعاني المجرّدة وترجمة هذه المعاني إلى مظاهر محسوسة .

---

(1) 1 ص 151 ، 28 – 29 .
(2) 1 ص 184 ، 6 .
(3) 1 ص 184 ، 14 .
(4) 1 ص 17 ، 207 .
(5) 1 ص 34 ، 59 .
(6) المرجع نفسه ، 118 .

2 ــ التجريــد :

إذا كانت الصورة التجسيميّة تحليليّة تعليميّة تقرّب مأخذ المعاني من المتقبل باعتماد ما تقع عليه حاسته أو ما يألفه أو تجري به العادة ، فإنّ الصورة التجريديّة تأليفيّة علميّة وتنزع هي كذلك إلى تقريب مأخذ المعاني من المتقبّل غير أن الذي تقرّبه من المعاني أصولها والمصادر التي تستمد منها مظاهرها لا مظاهر المعاني .

وبالمعاني المجرّدة صوّر شوقي إما الانسان وبعض ما اتّصل به وإما بعض المظاهر من الطبيعـة المجرّدة :

أ ــ الانسان وما اتّصل به من آلة وأداة :

ليس في وصف الانسان ببعض المعاني المجرّدة ما يلفت الانتباه وما يستوجب التوسّع في الدّرس والتفصيل سوى أن نلاحظ أن الصّورة المجـرّدة هي دائمـا وأبـدا المعيـن الذي يستمـدّ منه الموصوف المحسوس حقيقة وجوده . ففي تشبيه الشاعر المرأة في انجاب الأبناء بالالاه في خلق الكائنات بيان للمصدر الذي يستمدّ منه الانسان عملية الخلق :

لَـوْلاَ التُّـقَـى لَـقُـلْـتُ لم يَـخْلُـقْ سِوَاكِ الوَلَدَا (1)

وفي تشبيه بناة أنقرة وزعيمهم مصطفى كمال بالحقّ البائن بيان للمدار الذي يندرج فيه هذا العمل البنّاء :

ردُّوا الْخَيَـالَ حَقِـيقَـةً وَتَطلّعُـوا كالحقّ حَصْحَصَ مـن وراء شُكُوكِ (2)

فهذه الصورة تسمو بعمل الموصوفين من مستوى الأعمال العادية إلى مستوى الأعمال البطولية ومن مستوى إنجاز الواجب إلى مستوى خلق القيم .

وكذلك الشّأن بالنسبة إلى وصف الآلة والأداة ، فقد شبّه علم الأتراك بالملك وأعلام أعدائهم في الحرب بالشيطان في هذا البيت :

أَرَاهُ مِـنْ بَيْنِ أعلامِ الوَغى مَلَكًا وَما سِوَاه مِنَ الأَعْلاَمِ شَيْطَانَـا (3)

والموصوف الأول يستمدّ قوّته من رحمة الله والثاني يستمدّها من لعنة الله .

واستعار لقطار البخار صورة الأذى فيما قد يتسبّب من حوادث ، والحوادث من الأذى :

أَخْشَى عَلَيْهِمْ منْ أذًى رَائِحٌ يجمعهمْ فِـي الفَجْرِ وَالعصْرِ غادْ (4)

(1) 2 ص 28 ، 10 .
(2) 1 ص 163 ، 26 .
(3) 1 ص 245 ، 21 .
(4) 1 ص 116 ، 26 .

ب — الطبيعة الجامـدة :

وحظّ مظاهر الطبيعة المتحرّكة من التجريد معدوم وحظ الجامد قليل ، والعناصر الطبيعيّة التي وصفها بمجرّدات أكثرهـا بلدان كفروق (1) ودمشق (2) وقد اتخذ لهما صورة الجنّة وزحلـة وقد وصفهـا بالخيال في قوله :

أَنْتِ الْخَيَالُ : بَدِيعُـهُ وَغَـرِيبُـهُ — اللهُ صَاغَكِ وَالزَّمَـانُ رَوَاكِ (3)

ومصر وقد وصفها برواية الدّهر :

إِنَّ مِصْرًا رِوَايَـةُ الدَّهرِ ، فَاقْرَأْ — عِبرَةَ الدَّهرِ في الكتابِ العَتِـيقِ (4)

وقد وصف بالمجرّدات بعض السوائل كذلك ، كتشبيهه الموج بالمنايا في قوله :

تَرُوحُ الْمَنَايَا الزُّرْقُ فِيهِ وَتَغْتَدِي — وَمَا هِيَ إِلاَّ الموْجُ يَأْتِي وَيَذْهَبُ (5)

فالتجريد منزعان منزع تأليفي ومنزع علميّ ، لأنّ أساسه تجذير مظاهر الحياة والبحث عن أعماقها .

***

ان صور شوقي واقعيّة قليلة الخيال ، وتستمدّ روحها من تجربة الشاعر الطويلة وثقافته الواسعة ، لا من انفعالات فطرية ولا من شطحات صوفية . سلطانها على القارىء سلطان السموّ بالتكوين وهي لذلك لا تتطلب منه استعدادا نفسيا مجرّدا أو روحيا خاصا بقدر ما تتطلب مستوى في الشعور والتكوين مرموقا ، واستعدادا لتحسين المستوى . انها تتجه إلى المثقف في فهم الحياة والأحياء والراغب في الاستزاده من هذه الثقافة . ولم تَخْلِ هي مع ذلك شعر « الشوقيات » من العاطفة . فإننا لم نلف هذا الشعر الا ينبض عاطفة ، لكنها عاطفة مصقولة ناضجة ، لا بسيطة ساذجة .

***

انّ الذي يتحتّم إبرازه في عقب دراسة صور « الشوقيات » التي تقوم على علاقات التشابه ، ثروة الديوان الكبيرة بأنواع هذا الضرب المختلفة ، وأشكاله المتعدّدة ، وحضوره الدائم في قصائدها على اختلاف أغراضها .

هذه الصور هي ، في مستوى عملية الخلق الفني ، عمليات تأليفية تتركّز على اختيار الصورة المناسبة للموصوف المعيّن لتهيئة ظروف اشتقاق المدلول من الدالّ . ولذلك كان المتقبّل مدعوا — كي يلتذّ بالصورة — إلى بذل مجهود تحليلي خاص . ولكن صور الشاعر لا تقتضي جهدا يصل إلى حد التنفير ، لأن الشاعر لا

---

(1) 1 ص 154 ، 1 .
(2) 2 ص 74 ، 6 .
(3) 2 ص 178 ، 51 .
(4) 2 ص 79 ، 2 .
(5) 1 ص 42 ، 64 .

يتوغل في التصوير إلا بمقدار ، ولأن صوره مفردة بسيطة واقعية ليس فيها اشتباك عادة ولا اغراب . ونكاد نقول إنها تتولّد عن أعمال حسابية لولا خشيتنا من الايحاء بالجفاف المطبق . إنها لا محالة صور مدروسة محبوكة ولكن حظّها من العاطفة المصقولة كبير .

وجماع القول إنها ليست صور جميلة فقط . وهذا ربما هو عيبها الوحيد . إنها صور مخبرة بما وراءها من حق وخير وهي في نفس الوقت صور موحية بما وراءها من جمال

ولذلك كانت جذورها في الطبيعة والانسان والتاريخ . وإذا أدرجنا بعض ما يتصل بالانسان في الطبيعه وبعضه في التاريخ ، انتهينا إلى محور أصلي فيها ثنائي ، شقه الأول آني وتمثله الطبيعة وشقه الثاني زماني ويمثله التاريخ ، وما الطبيعة والتاريخ في مذهب شوقي إلاّ أم الشعر وأباه (1) ، وشوقي هو القائل بصريح العبارة « الشعر ابن أبوين : التاريخ والطبيعة » (2) .

الفصل الثالث

علاقات التداعي ودلالاتها

نعني بالتداعي التقارب الذي يحدث بين الموصوف وصورته بسبب ارتباط أحدهما بالآخر ارتباطا عضويا ، وامكانية قيام أحدهما مقام الآخر والدلالة عليه . فالجامع بين الشقين هنا ليس التشابه وإنما هو التداعي . ففي هذا الباب يتحتم أن يكون العنصران من أصل واحد ، أو ينتميان إلى نظام واحد . ويشترط أن يكون تخيّر الدالّ موفقا وكاشفا عن المدلول أي ممّا لا يحدث خللا في سلسلة الدلالة حتى لا يكون التصوير عبثا من القول . فأساس ما في علاقات التداعي أن العنصرين فيها موحّدان زمنيا . فإذا كان كلّ من الطرفين في عملية التشابه يمثل نظاما معيّنا مستقلا عن الآخر وان هو شبيهه ، فإنّ كلاّ من الطرفين في عملية التداعي ينتمي إلى نظام واحد . فعملية التشابه تنبني على التقريب بين نظامين مستقلّين متشابهين ، بينما تقتضي عملية التداعي التقريب بين لوحتين من نظام واحد مختلفتين .

والباث والمتقبل متقابلان في هذه العملية كذلك ، الاّ أن الأول يحلّل والثاني يؤلف . لأن علاقات التداعي عمليات تحليلية تقتضي من المتقبل تأليفا . فمشقّة التصوير هنا كلها من نصيب الباث لأنّه هو المسؤول عن الاجتهاد لحصر الاهتمام في محور الدلالة ولا يبقى للمتقبل بعد هذا الاجتهاد الا مهمة التدرّج للصعود من عضو إلى عضو ، ومما ذكر إلى ما استغني عن ذكره . وهذه العملية لا تسهل بتجربة واسعة جدّا ولا بثقافة خاصة بقدر ما تسهّلها الفطنة ويعالجها الذكاء .

---

(1) انظر المقدمة النثرية التي صدر بها الشاعر قصيدة رومة ج 1 ص 248 .

(2) انظر الشوقيات المجهولة ، ج 1 ص 180 .

ودراسة الصور القائمة على التداعي في « الشوقيات » فرضت علينا تصنيفها إلى ثلاثة أنواع : علاقات التداعي المبنية على المجاز ، وتشمل المجاز المرسل والمجاز العقلي ، فالعلاقات المبنية على الحقيقة ونعني بها الكناية بأبرز أنواعها: التلويح والاشارة والرمز والتعريض ، نضيف إليها الدوران والتلطيف . وأخيرا العلاقات المبنية على الوهم وتمثلها التورية .

علاقات التداعي المبنية على المجاز (1) :

المجاز المرسل

المجاز المرسل هو أسلوب من الكلام قوامه الاستغناء عن اللفظ الأصلي والتعبير عن المعنى بلفظ يدلّ على معنى آخر في أصل اللغة ، ولكنهما متداعيان ملتحمان . فمقومات المجاز المرسل إذن ثلاثة : التعبير عن لفظ بلفظ آخر ، والارتباط بمقتضى التداعي ، واعتماد المجاز .

وقد خرجت كثير من صور شوقي في قالب المجاز المرسل ، وتنوّعت الدلالات فيها . على أنها – رغم هذا التنوّع – تركّزت على ثلاثة محاور : محور الجزئية وهو أسلوب التعبير بالجزء عن الكلّ ، ومحور الآلية أو السببيّة ، وهو التعبير عن المدلول بآلته أو بالسبب المؤدي إليه ، ومحور الظرفيه وهو أن يستعمل للمعنى لفظ يدلّ على مكان يضمّه أو زمان يحدّه أو غير ذلك من العوامل الظرفية .

وكان الدّالّ في أغلب الحالات التي دلّ فيها المجاز المرسل على الجزئية عنصرا تنحصر فيه وظيفة المدلول عادة ، كاستعماله « العود والسارية » للسّفينة مجازا في قوله :

جَابُوا الْعُبَابَ عَلَى عودٍ وَسَارِيَةٍ ... وَأَوْغلوا في الفلا كالأسْدِ وِحدَانَا (2)

أو تخيّره لفظ « الأعضاء » للتعبير عن كامل الجسم مجازا في هذا البيت :

فَعَشِقْنَاكَ قَبْلَ أَنْ تَأْتِيَ الرُّسْلُ ، وَقَامَتْ بِحُبِّكَ الأَعْضَاءُ (3)

وفي نماذج قليلة كان الدّالّ عنصرا مختصّا بالمدلول دون سواه ، كتعبير الشاعر عن اللغة العربية « بالضاد » وهو استعمال قديم انبنى على اعتقاد أنّ « الضاد » لا يوجد إلاّ في العربية وأنّه لا يقوى أهل اللغات الأخرى على النطق به ، حيث قال :

إنَّ الَّذي مَلأَ اللُّغَاتِ مَحَاسِنًا ... جعلَ الجَمَالَ وَسِرَّهُ في الضَّادِ (4)

---

(1) في ضروب المجاز انظر خاصة السكاكي « مفتاح العلوم » ص 185 وما بعدها .
(2) ج 1 ص 295 ، 9 .
(3) ج 1 ص 17 ، 156 .
(4) ج 1 ص 113 ، 37 .

أما المحور الثاني الذي تركزت عليه صور شوقي التي من المجاز المرسل فهو الآلية والسّببيّة ، ونجمع بينهما لتقارب وظيفة الآلة من دور السبب .

فمن باب التعبير عن الآلية استعماله لمفهوم الموت لفظ « السمّ » فلفظ « الحبل » ، ولمفهوم « اللذّة » لفظ « الكأس » فلفظ « الوتر » في قوله :

بُسِطَتْ لِلسمّ وَالْحَبْلِ ، وَمَا بُسِطتْ لِلكَأْسِ يَوْمًا وَالْوَتَرْ (1)

ويدخل في باب العلاقة السببية اطلاقه « اليد البيضاء » على مفهوم الصنيع الحسن والبادرة الطيبة في هذا البيت :

طِلِبَةٌ لِلْعِبَادِ كَانَتْ لاِسْكَنْدَرَ فِي نَيْلِهَا الْيَدُ الْبَيْضَاءْ (2)

وأمّا المحور الرئيسي الثالث الذي لفت الانتباه في علاقات المجاز المرسل في صور « الشوقيات » فهو الظرفية ، ونستعمل هذا اللفظ في معناه الواسع ، دالا على المكان والزمان وعموم الحالة . هكذا استعمل الشاعر لفظ « القصر » دالاّ على من كان يضمّ :

وَشَاهَدتُ قيصر ، كَيْفَ اسْتَبَدْ دَ ، وكَيْفَ أذَلّ بِمِصْرَ الْقَصَرْ (3)

والشاعر يجمع أحيانا بين نوعين من العلاقات في مجازين في بيت واحد ، كجمعه بين الظرفية والآلية في هذا البيت :

تَدَرَّعَتْ لِلِقَاءِ السِّلْمِ أنْقَرَةٌ وَمَهَّدَ السَّيفُ في لوزَانَ للخُطَبِ (4)

فقد استعمل في الصدر لفظ « أنقرة » وعنى الترك ، وفي العجز دلّ بلفظ « السيف » على العسكريين وبلفظ « الخطب » على السياسيين .

ومن العلاقات المساهمة في بناء المجاز المرسل في « الشوقيات » والتي لم يكن لها حظ كبير من الاعتماد : النوعية وتمثل أسلوبا أساسه التعبير عن الشيء بنوع من أنواعه كالتعبير عن المرض عموما بلفظ « السّرطان » (5) .

ومنه كذلك اعتبار من كان أو ما كان كإطلاق إسم « عيسى » على من كان على دينه مجازا (6) ، أو إطلاقه لفظ « النُّطَف » على كلّ آت من جيل المستقبل الذين هم زمن التكلم نطف (7) . ويندرج هذان المعنيان في باب تعميم الخصوص .

---

(1) ج 1 ص 125 ، 3 .
(2) ج 1 ص 17 ، 105 .
(3) ج 1 ص 132 ، 37 ، وانظر في ج 1 ص 17 ، 219 وج 1 ص 34 ، 51 .
(4) ج 1 ص 59 ، 15 .
(5) ج 2 ص 188 ، 16 .
(6) ج 1 ص 92 ، 13 .
(7) ج 1 ص 159 ، 20 .

إنّ المجاز المرسل في « الشوقيات » عملية من التصوير ذات اتجاه واحد غالب . يتمثّل في الذهاب من البسيط إلى المركب ، وهي تضع اليد على المدلول مهما كان لطيفا بأن تجعل العناصر النشيطة في المدلولات دوالّ عليها . فمرجع المجاز المرسل فيها إلى اشتقاق الدالّ من المدلول .

***

المجاز العقلي :

يعرّف العرب المجاز العقلي بقولهم هو إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة الاسناد الحقيقي . فالذي يتميّز به هذا الأسلوب هو أن مقوّمه هو الفعل أو مشتقاته .

فإذا اعتمدنا هذا العنصر المميّز لاحظنا أنّ الفعل هو المقوّم الرئيسي في المجاز العقلي في شعر شوقي وأن إسناده لإفادة التشخيص أبرز غاياته إن لم نقل هو محوره الأوحد .

وقد شمل التشخيص في شعر شوقي عوامل وظروفا ، فمن العوامل السّببيّة والتعبير عن الوسيلة والآلة ، ومن الظروف المكان والزمان .

1) العوامل

أ – السببية :

فَلاَ تَجْحَدَنَّ يَدَ الْغَارِسِينَ   وَهَذَا الجَنَى في يديْكَ اعْتَرَفْ (1)

فالمسند إليه هو الجنى وهو سبب الاعتراف .

بَايَعَتْهُ الْقُلُوبُ في صُلْبِ سِيتِي   يَوْمَ أنْ شاقَهَا إلَيْهِ الرَّجَاءُ (2)

الرجاء مسند إليه وهو سبب الشوق .

ب – الوسيلة :

وَنَادَتْ فَلَبَّى الخَيْلُ مِنْ كلّ جَانِبٍ   ولبّى عليهَا الْقَسْوَرُ الْمُتَرَقِّبُ (3)

فالخيل هو المسند إليه وهو وسيلة التلبية .

فِي مَوْكِبٍ وَقَفَ التَّارِيخُ يَعْرُضُهُ   فلم يُكذّبْ وَلَمْ يذمْ وَلَمْ يُرِبِ (4)

التاريخ مسند إليه وهو وسيلة العرض .

(1) ج 1 ص 159 ، 28 .
(2) ج 1 ص 17 ، 59 . المرجع نفسه 66 و 213 ، ينظر في ج 2 ص 187 ، 15 .
(3) ج 1 ص 42 ، 103 .
(4) ج 1 ص 159 ، 61

ج – الآلـة :

والملاحظ أن كثيرا من أمثلة المجاز العقلي القائمة على تشخيص الآلة في « الشوقيات » كانت الآلة فيها « السّيف » وواردة في سياق ملحمي كما في قوله :

يَأمُـرُ السَّيْفُ فِـي الرِّقَـابِ وَيَنْهَـى   وَلِمِصْرٍ عَلَى القَذَى إغْضَـاءُ (1)

أو في قوله :

لَـمْ يَـأتِ سَيْفُكَ فحشَاءً ، ولا هتكتْ   قناكَ منْ حُرْمَـةِ الرُّهْبَانِ والصُّلُبِ(2)

2) الظـروف :

أ – منها الزمانية :

كاستعمال لفظ الدّهر وهو ظرف عام للتعبير مجازا عن الناس أنفسهم ، وذلك في مواطن عديدة منها هذا البيت :

فَكَأنْ لَـمْ يَنْهَض بهودجِـهَـا الدّهْـــــرُ ، ولا سَارَ خلفَهَـا الأمَـرَاءُ (3)

أو لفظ « الزمان » أو « العصر » للدلالة عمّن يعيش فيهما كذلك :

شَادَ ما لم يشدْ زمـانٌ ، ولا أنشأ عصرٌ ، ولا بنى بَنّاءُ (4) .

ب – ومنها المكانيـة :

ويدخل في باب الظرفية المكانية استعماله لفظ « البيداء » للتعبير عن ساكنيها مجازا :

أيَرَى العُجْمُ مِـنْ بَنِـي الظِلِّ وَالْمَا   ءِ عَجِيبًـا أنْ تُنْجِـبَ البَيْـدَاءُ (5)

أو استعمال لفظ « الديار » للتعبير عن أهلها :

انّ الدّيَارَ تُرِيقُ مَاءَ شُؤُونِـهَـا   كَالأمَّهَـاتِ وَتَنْدُبُ الأحْيَـاءَ (6)

ليست ظاهرة التشخيص خاصة بأسلوب المجاز العقلي فللتعبير عن التشخيص امكانيات أخرى ، ولكن هذا الاطار هو أحسن امكانيات التعبير عنه . ومن أهم الفوائد التي انجرت عنه أنه يبعث الحيويّة فيما أصله الجمود ويحرّك ما من عادته السكون ، فيَظهر الانسان بمقتضى ذلك كائنا من جملة الكائنات ضائعا بينها ، لا يتميّز عنها بشيء من حيث أنه مسيّر تسييرها وأن اختياراته ومواقفه ليست إلا تطبيقا لارادة تتجاوز نطاقه .

---

(1) ج 1 ص 17 ، 88 المرجع نفسه 104 .
(2) ج 1 ص 59 ، 6 . والمرجع نفسه 9 .
(3) ج 1 ص 17 ، 92 .
(4) المرجع نفسه 24 .
(5) المرجع نفسه ، 219 .
(6) ج 3 ص 9 ، 2 .

ولعلّ السّياق الذي تكثر فيه ألوان المجاز أحسن شاهد على ذلك ، ففي البيت التالي :

مَشِيئَةٌ قَبِلَتْهَا الْخَيْلُ عَاتِبَةً ... وَأَذْعَنَ السَّيفُ مطويًا على غَضَبِ (1)

استعمال لفظ « الخيل » في الصدر ولفظ « السّيف » في العجز وكلاهما للتعبير عن الفرسان المحاربين يمحو كلّ طرف مشارك في المعركة ولا يترك الا الخيل والسّيف آمرين ناهيين ، فحتّى الانسان في هذه الصورة يفقد قيمته .

وهذا مثال آخر فيه توغّل في المجاز :

يَكَادُ يسيرُ الْبَيْتُ شُكْرًا لِرَبِّهِ ... إِلَيْكَ ، وَيَسْعَى هَاتِفًا عَرَفَاتُ

وَتَسْتَوْهِبُ الصفحَ المساجدُ خُشَّعًا ... وَتبسط رَاحَ التَّوْبَةِ الجُمُعَاتُ (2)

ففي تشخيص البيت وعرفات والمساجد والجمعات سموّ بالحدث من وضعيته البسيطة إلى مستوى الكون . فالحدث أصبح كونيًا والقضيّة أصبحت قضيّة أمّة كاملة هي الأمة الإسلامية لا قضيّة فرد معيّن أو بلد معيّن .

وفي نفس الاتجاه شخّص البيت والروضة والدار والفتح وأمّهات الشرق ومهارج الفتح ودمشق في سياق سياسي ديني قال :

لَمَّا أَتَيتَ بِبَدْرٍ مِنْ مَطَالِعِهَا ... تَلَفَّتَ الْبَيْتُ فِي الأَسْتَارِ وَالحُجُبِ

وَهَشَّتِ الرَّوْضَةُ الفيحَاءُ ضَاحِكَةً ... انَّ المنوّرَةَ المسكيّةُ التُّرُبِ

وَمَسَّتِ الدَّارُ أَزْكَى طِيبِهَا ، وَأَتَتْ ... بَابَ الرَّسُولِ ، فَمَسَّتْ أشرفَ العتبِ

وَأَرِجَ الْفَتْحُ أَرْجَاءَ الحجازِ ، وكَمْ ... قَضَى اللَّيَالِيَ لَمْ يَنْعَمْ ، ولَم يَطِبِ

وَازَّيَّنَتْ أُمَّهَاتُ الشرْقِ ، وَاسْتَبَقَتْ ... مَهَارِجُ الْفَتْحِ فِي المُوْشيّة القُشُبِ

هزّتْ (دمشقُ) بني (أيّوبَ) ، فانتبهوا ... يهنّئون (بني حمدانَ) في (حلبِ) (3)

ومن ذلك كذلك هذا المشهد في سياق ملحميّ صوّر به هزيمة الجيش :

يَكَادُونَ مِنْ ذُعْرٍ تفرّ دِيَارُهُمْ ... وَتَنْجُو الرواسِي لوحَوَاهُنَّ مَشعبُ

يَكَادُ الثرَى مِنْ تحتهم يَلِجُ الثرَى ... ويقضم بعضُ الأرْضِ بَعْضًا وَيَقضِبُ

تكَادُ خُطَاهُمْ تَسْبِقُ البرْقَ سُرْعَةً ... وَتَذْهَبُ بِالأَبْصَارِ أَيَّانَ تَذْهَبُ

تكَادُ علَى أبْصَارِهم تقطعُ الْمَدَى ... وتَنفذ مَرْمَاهَا البَعِيدَ وَتَحْجُبُ

تَكَادُ تَمَسّ الأرْضَ مسًّا نِعالُهُمْ ... ولو وَجدوا سُبْلا إلى الجوّ نَكَّبُوا (4)

---

(1) ج 1 ص 59 ، 8 .
(2) ج 1 ص 92 ، 5 – 6 .
(3) ج 1 ص 59 ، 79 – 84 .
(4) ج 1 ص 42 ، 167 – 171 .

ففقدان الانسان « شخصيته » هنا واكتساب بقيّة الكائنات من حوله صورا إنسانيّة ساهما بقسط وافر في تصوير هزيمة الجيش المحارب وتهويل الخيبة التي لحقته .

⁂

يتضح هكذا أن مرجع المجاز بضربيه المذكورين إلى الحديث عن الأشياء بالاقتصار على مميّزاتها أو آثارها البارزة أو صفاتها دون أسمائها المعروفة أو ذواتها . وهذا الخط الدلالي ان كان منحنيا في الظاهر ، لأنه غير مباشر ، فهو مستقيم في الباطن ، إذ هو ينفذ إلى قلب المدلول رأسا — هو نفاذ إلى حقيقة أخرى من وراء الحقيقة الظاهرة مجازا .

⁂

علاقات التداعي المبنيّة على الحقيقة : الكناية (1) :

الكناية إسم جامع تعرّف بكونها اللفظ الذي أطلق وأريد به لازم معناه ، مع جواز إرادة ذلك المعنى وتدخل في باب الكناية عدّة أساليب تفنّن العرب في الاصطلاح عليها بدون أن نجد إحكاما لتبويبها .

والكناية لا تختلف عن المجاز المرسل والمجاز العقلي إلاّ في كونها تنبني على الحقيقة وقد يجوز فيا إرادة المعنى الحقيقي المفهوم من صريح لفظها وهي تعطينا الحقيقة مصحوبة بدليلها .

أمّا ما عدا ذلك فهي كالمجاز ، أساسها تعويض اللفظ الموضوع في اللغة للمعنى المراد بآخر ، وقوامها الارتباط بمقتضى التداعي .

وقد ساهمت الكناية كثيرا في بناء الصورة الشعرية في « الشوقيات » ، وتنوّعت مظاهرها . فكان منها التلويح والاشارة والرمز والتعريض، وما يمكن أن نسمّيه بالدّوران (2) والتلطيف (3) . هذه أبرز الأنواع التي أمكننا اخضاع أمثلة الكناية عند شوقي لها ، والتي رأينا أنها تميّز أسلوبه في استخدام الصور القائمة على علاقات التداعي .

التلويـح :

ان التلويح أظر أنواع الكناية وأقربها مأخذا من حيث هو يقوم على وسائط كثيرة واضحة تربط الدّالّ بالمدلول . هذه الوسائط لا يصعب استعراضها في الذهن بمجرد قراءة لفظ الكناية . فالمميّز الرئيسي للتلويح هو كثرة الوسائط ووضوحها . على أنّ الوسائط قد تتحدّد وإذاك تسمّى الكناية تلويحا كذلك بشرط توفّر الوضوح فيها .

---

(1) انظر حظها من الدرس عند بودولاموت ج 2 ص 474 — 478 .

(2) Périphrase

(3) Euphémisme

فمما كثرت فيه الوسائط قول الشاعر مكنيا عن الكرم بلفظ «الرماد» :

تِلْكَ الرِّمَالُ بِجَانِبَيْكَ بَقِيَّةٌ مِنْ نِعْمَةٍ ، وَسماحةٍ ، وَرَمَادِ (1)

هذه كتاية تقليدية ، وسلّم الصعود من الرماد إلى الكرم يتضمّن الدرجات الأربع التالية :

الرماد ← كثرة احضار الطعام ← كثره استقبال الضيوف ← الكرم .

على أنّ السلّم الغالب في التلويح عند شوقي هو ذو ثلاث درجات ، كالسلّم الذي في قوله مكنيا عن حسن الاستعداد بشدّ الحزم :

للعِلْمِ وَالعَدْلِ وَالتَّمْدِينِ مَا عَزَمُوا مِن الأمورِ ، وَمَا شدُّوا منَ الحُزُمِ (2)

وهذه درجاته : شدّ الحزم ← الوقوف على القدمين ← الاستعداد .

وفي قوله مكنّيا عن رفعة المنزلة :

فَكَأَنْ لَمْ ينهضْ بهودجِهَا الدَّهْـرُ ، ولاسار خلفَهَا الأمـرَاءُ (3)

سار خلفها الامراء ← هي أعظم من الأمراء ← هي رفيعة الشأن .

ومن هذا الباب كنايته عن التعبّد بوصل السّرى (وصل السرى ← طلب الهداية ← التعبّد) (4) ، وكنايته عن انتشار فيالق الجيش بوصفهم «أبعد من شمس النهار وأقرب» (5) (أبعد ... أقرب ← الوجود في كلّ مكان ← الانتشار) .

وكذلك كنايته عن الاستعداد للحرب ببياض السيوف (السيف أبيض ← هو متسلّ ولكنه غير دام ← الاستعداد للحرب) ، وقد كنى الشاعر في بيت واحد عن اندلاع الحرب بعبارة «النار حمراء تلهب (النار حمراء .. ← استخدمت الأسلحة ← اندلعت الحرب) (6) وعن السّلم بقوله «السيف في غمده (7) (السيف في غمده ← لم يستعمل ← السلم)» .

وقد تكون الكناية واضحة والتلويح مبنيا على درجتين فقط كما في قوله :

رفعنَا إلَى النَّجْمِ الرُّؤُوسَ بِنَصْرِكُمْ وكنا بِحُكْمِ الحَادِثَاتِ نُصَوِّبُ (8)

فقد كنّى في هذا البيت عن الكرامة برفع الرؤوس وعن الذلة بتصويبها .

---

(1) ج 1 ص 133 ، 10 .
(2) ج 1 ص 190 ، 150 .
(3) ج 1 ص 17 ، 92 .
(4) ج 1 ص 17 ، 157 .
(5) ج 1 ص 42 ، 41 .
(6) ج 1 ص 42 ، 121 .
(7) ج 1 ص 59 ، 2 .
(8) ج 1 ص 42 ، 224 . وينظر في ج 1 ص 17 ، 210 .

وإذا اعتبرنا ما كان كناية عن صفة على حدة وما كان كناية عن موصوف على حدة وما كان كناية عن نسبة في باب ثالث استنتجنا المعطيات التالية :

ـ أكثر ما يكون هذا النوع من التصوير في « الشوقيات » كناية عن صفة فكناية عن موصوف فكنايه عن نسبة . ووروده كناية عن نسبة نادر جداً .

1) والكناية عن الصفة تكون في الغالب بالنتيجة ، فقد مرت بنا كنايته عن الكرم بالرماد (1) والرماد من نتائج الكرم العربي التقليدي البعيدة ولكنها حقيقة ، كما مرّت بنا كنايته عن رفعة الشأن بعبارة «سار خلفها الامراء » (2) . وقد كنّى عن الاستعداد للحرب بقوله « السيف أبيض خاطف » ، واستلال السيف بدون تلطيخه بالدماء ، من أوضح نتائج الاستعداد للجهاد ، كما كنى عن اندلاع الحرب بقوله « النار حمراء تلهب » وهذه نتيجة حتمية للاشتباك (3) . وكنّى عن انتشار فيالق الجيش بعبارة « أبْعد من شمس النهار وأقرب » في قوله :

فيالقُ أفْشَى فِي البِلادِ مِنَ الضُّحَى وأبعد مِنْ شَمْسِ النَّهَارِ وأقربُ (4)

ونصوّر أن هذه الفيالق مترامية الأطراف في الكون نتيجة من نتائج انتشارها .

وتكون الكناية عن الصفة كذلك بالمظهر بارز ، ككنايته عن الثقة والتأكد من الأمانة بامتلاء الأيْمان في هذا البيت :

وَيَا (سعدُ) ، أنْتَ أمِينُ البِلادَ قَدِ امْتَلأت مِنْكَ أَيْمَانُهَا (5)

أو كنايته عن الاستعداد بشدّ الحزم (6) ، أو عن الوحدة بقوله « لواء من تحته الأحياء » (7) .

وقلّما تكون الكناية عن الصفة بالسبب : (عدم اغماض الجفن ← الأرق) (8) أو الوسيلة (الجد والخال تركيّان ← الأصل تركي) (9) .

2) أما الكناية عن الموصوف في التلويح عند شوقي فأكثر ما تكون بصفة مميّزة مختارة ، هكذا كنّى عن النساء المسلمات بلفظ محجّبات في قوله :

ومُحَجَّبَاتٍ هنَّ أطـــــهرُ عند نائبةٍ كفايهْ (10) .

(1) 1 ص 133 ، 10 .
(2) 1 ص 17 ، 92 .
(3) 1 ص 42 ، 121 .
(4) المرجع نفسه ، 41
(5) ج 1 ص 262 ، 35 .
(6) ج 1 ص 190 ، 150 .
(7) ج 1 ص 17 ، 72 .
(8) ج 1 ص 59 ، 28 ،
(9) ج 1 ص 169 ، 41 .
(10) ج 1 ص 291 ، 19 .

وعن النساء عامّة بلفظ « الغانيات » (1) ، وكنى عن أعداء المسلمين من النصارى بعد اوتهم الصلاة (2) . وتكون الكناية عن الموصوف فيما عدا ذلك بأساليب متنوّعة ، منها الكناية عن الموصوف بالبعض منه ، ككنايته عن المسيحيين بالرهبان في قوله :

لَمْ يَأتِ سَيْفُكَ فحشاءً ، وَلا هَتَكَتْ قناكَ من حُرمةِ الرّهبانِ وَالصُّلُبِ (3)

وفي هذا البيت رمز إلى المسيحيّة بلفظ الصّلب كما لا يخفى .

وقد تكون كنايته عن الموصوف بجنسه ، قال :

فَقَضَى اللّهُ أنْ تُضَيِّعَ هَذَا الْمُـلْكَ أنثى صعبٌ عَلَيْهَا الْوَفَاءُ (4)

فقد قصد بـ« أنثى » كيلوبترا .

وتكون كذلك الكناية عن الموصوف بالمصدر ، كوصف الباغين بالبغي في قوله :

زَعَمُوا أنّهَا دَعَائِمُ شِيدَتْ بِيَدِ البَغْيِ ، مِلْؤُهَا ظَلْمَاءُ (5)

3) وأمّا الكناية عن نسبة ، فمثالها قوله ناسبا الوفاء لبرد الرسول محمد وهو يقصد نسبته إليه :

وَإذَا صحبتَ رأى الْوَفَاءَ مُجَسَّمًا فِي بُرْدِكَ الأصْحَابُ وَالْخُلَطَاء (6)

أو قوله ناسبا من هو في حماية النّبيّ محمد إلى برده وهو يقصد نسبته إليه :

وَمَنْ يَكُ فِي بُرْدِ النّبِيّ وَثَوْبِهِ تجُزْهُ إلَى أعْدَائِهِ الرّمِيّاتُ (7)

إن هذا النوع من الكناية قد يكثر استخدامه في السياق الواحد بدرجات متفاوتة وبقدر الاكثار منه يكون التوغّل في الوصف غير المباشر والضبط للموصوف بكلّ ما هو عرض فيه دون الجوهر . أما الوقوع على جوهر الموصوف فيبقى من نصيب المتقبّل اكتشافه والالتذاذ بالاهتداء إليه .

فهذه درجة من التلويح كنى فيها عن عين المرأة بلفظ « مكتحل » وعن إصبعها بلفظ (مختضب) :

مِنْ كُلّ ضَاحِيَةٍ تُرْمَى بِمُكتحل إلى مَكَانِكَ ، أوْ تُرْمَى بمُختضبِ (8)

وهذه أخرى كانت فيها الكناية بصفة عامة عن أصحاب السلطان :

(1) ج 1 ص 102 ، 22 .
(2) ج 1 ص 92 ، 12 .
(3) ج 1 ص 59 ، 6 .
(4) ج 1 ص 17 ، 113 .
(5) المرجع نفسه ، 28 .
(6) ج 1 ص 34 ، 41 .
(7) ج 1 ص 92 ، 4 .
(8) ج 1 ص 59 ، 87 .

قَيَاصرُ أحْيَانًا ، خلائِفُ تَارَةً   خواقِينُ طوراً والفَخَارُ المُقَلَّبُ (1)

وحسب ترتيب العبارات في البيت أراد : أصحاب السلطان في بلاد الغرب ، ثمّ أمراء المؤمنين في الاسلام وأخيرا ملوك الترك .

وقد يتّخذ الشاعر للعنصر الواحد مجموعة كبيرة من الكنايات في السّياق الواحد ، وذلك لتدقيق صورته ، ومن ذلك كنايته عن الوهن الذي لحق خشب جسر البسفور ، بهذه الصور :

لَهُ خَشَبٌ يَجُوعُ السّوسُ فِيهِ   وَتمضِي الفَأرُ لاَ تَأوِي إليْهِ
وَلاَ يَتَكَلّفُ المِنْشَارُ فِيهِ   سِوَى مرِّ القَطِيمِ بِسَاعِدَيْهِ (2)

وأكثر ما يكون التوغّل في الكناية عند شوقي بالصفة عن الموصوف . فتلتئم الصفات المتعدّدة المجتمعة لتخلق جوّا موحيا بالمدلول ايحاء يعجز عنه اللفظ الموضوع له في أصل اللغة .

من ذلك هذه اللوحة التي وردت مقدّمة قوامها النّسيب التقليدي :

بأبي وَرُوحِي النّاعِمَاتِ الغِيدَا   البَاسِمَاتِ عَنِ اليَتِيمِ نَضِيدَا
الرّانِيَاتِ بِكُلِّ أحورَ فَاتِرٍ   يذَرُ الخليَّ مِنَ القُلُوبِ عَمِيدَا
الرّاوِيَاتِ مِنَ السّلاَفِ مَحَاجِراً   النّاهِلاَتِ سَوَالِفًا وَخُدُودَا
اللاعِبَاتِ علَى النّسِيمِ غَدَائِراً   الرّاتِعَاتِ معَ النّسِيمِ قُدُودَا
أقْبَلْنَ فِي ذَهبِ الأصِيلِ وَوَشْيِهِ   مِلءَ الغلائِلِ لُؤْلُؤاً وَفَرِيدَا
يَحْدِجنَ بِالحدقِ الحوَاسِدِ دُمْيَةً   كَظِبَاءِ وَجْرَةَ مُقْلَتينِ وَجِيدَا (3)

هذا الوصف هو لمجموعة من النساء أراد أن يوحي من خلال جمالهنّ وكثرتهنّ وحسدهن « للدّمية » — وهي المرأة الوحيدة التي قصد النسيب بها — بتفوّق هذه المرأة عليهنّ جميعا .

الاشـارة :

الاشارة دالّ غامض بصفة عامّة ، فهو عند البعض إسم جامع تندرج تحته أنواع متعدّدة ، وهو عند بعضهم الآخر من الأساليب الداخلة تحت الكناية .

والاشارة — إذا ما رمنا لها ضبطا وتحديدا — هي درجة من الكناية تتميّز بقلّة الوسائط وبالوضوح النسبيّ ، مما يجعلها في منزلة بين التلويح والرمز .

(1) ج 1 ص 42 ، 13 .
(2) ج 2 ص 110 ، 2 .
(3) 1 ص 109 ، 1 — 6

وقد تنوّعت أساليب إخراج الاشارة في « الشوقيات » كما تنوّعت خصائصها الدلالية . فمن الاشارة في « الشوقيات » ما ينبني على قول مأثور محذوف لكنّ السّياق يدلّ عليه ببعض ما ورد في نصّه الكامل من كلمات .

فمن ذلك كنايته عن معنى « التشجيع » بالاشارة إلى قولة لنابليون تدلّ عليه :

وَأَعِدْهَا كَلِمَاتٍ أَرْبَعًا قَدْ أَحَاطَتْ بِالقُرُونِ الأَرْبَعِينْ (1)

فالشاعر يشير في هذا البيت إلى تلك الجملة المشهورة التي قالها نابليون وهو على قمة الهرم يشجع جنوده البواسل : « أيّها الجنود : انّ أربعين قرنا تنظر إليكم من قمّة الهرم » وقال مكنيا عما أصابه من هم وأرق في ليلة :

وَنَابِغِيٍّ كَأَنَّ اللَّيْلَ آخِرُهُ تُمِيتُنَا فِيهِ ذِكْرَاكُمْ وَتُحْيِينَا(2)

وهذه إشارة إلى قول النابغة :

كِلِينِي لِهَمٍّ يَا أُمَيْمَةُ نَاصِب وَلَيْلٍ أُقَاسِيهِ بَطِيءِ الكَوَاكِبِ

وفي إشارة أخرى كنّى عن مدى الحسن بصبوة الميؤوس منه قال :

لَوْ جَلَوْا حُسْنَكَ أَوْ غَنَّوْا بِهِ لِلَبِيدٍ فِي الثَّمَانِينَ صَبَا (3)

وبهذا يشير إلى قول لبيد حين بلغ الثمانين وقد شكا ثقل السمع وتهدم الشيخوخة :

انّ الثَّمَانِينَ — وَبُلِّغْتُهَا — قَدْ أَحْوَجَتْ سَمْعِي إلى تُرْجمانِ

ولشوقي نوع ثان من الاشارة قوامه لفظ — أو عبارة أو أكثر — يوحي بحدث يجسّم المدلول المجرد . من ذلك كنايته عن القساوة في قوله :

وَمَا (البَسْتِيلُ) الاّ بِنْتُ أَمْسٍ وَكَمْ أَكَلَ الحَدِيدُ بِهَا صَحِينَا (4)

فلفظ (البستيل) هنا يوحي بأحداث تاريخية معروفة اتخذها الشاعر نموذجا في قمة القساوة . ومن هذا الباب كنايته عن الانتقال من الازدهار إلى الركود :

وَيَبِيتُ الزَّمَانُ أَنْدَلُسِيًّا ثُمَّ يُضْحِي وَنَاسُهُ أَعْجَامُ (5)

فلفظ « أندلسيّا » وعبارة « ناسه أعجام » يوحيان بفترة عظيمة في تاريخ الاسلام هي التي أرادها الشاعر كناية .

---

(1) 1 ص 253 ، 72 . وينظر في تعليق الناشر عليه .
(2) 2 ص 104 ، 47 .
(3) 2 ص 116 ، 16 .
(4) 1 ص 266 ، 31 .
(5) 1 ص 239 ، 38 .

وقد يتوسّع الشاعر في الاشارة إلى الحدث توسّعا كبيرا أو يجمع بين أحداث متعدّدة متشابهة في سياق واحد لكناية واحدة ، إلى حدّ يتحوّل فيه محور الحديث تحوّلا كبيرا . ومن أمثلة ذلك كنايته عن السلم المفقودة بأحداث أشار إليها وإلى دور الهلال والصليب الأحمرين المتوقّع فيها :

لَوْ خَيَّمَا فِي (كَرْبَلاَ) لَمْ يُمْنَعِ السِّبْطُ السِّقَايَهْ
أَوْ أَدْرَكَا يَوْمَ الْمَسِيحِ لعاوناه عَلَى النِّكَايَهْ
وَلَكِنَا وَلاَهُ الشُّهْدَ لا الْخَلّ الذي تصف الروايَهْ (1)

ومن الاشارة ضرب آخر يتميّز باستعمالات خاصّة ، يمثّل اسم الموصول المشترك (ما) الذي يستعمل لغير العاقل ، عنصرا أساسيا فيها . هذا هو الضرب الذي يسمّيه بعض العرب (2) ايماء .

وقد وجدنا (ما) في كنايات شوقي مستعملا أحيانا مع فعل مكرّر لفظه ، فاصلا بين اللفظين ، كما في كنايته عن الحسّ بأقصى حدّ فيه :

تَأَمَّلْ هَلْ تَرَى الاجلالَ تُحِسُّ النفسُ منه مَا تُحِسُّ (3)

(ما تحسّ ← أقصى حدّ في طاقتها الحسّيّة) .

أو في كنايته عن مظاهر الجمال بما يميزه بالكثرة :

إنَّ الْجَمَالَ كَسَاكَ مِنْ وَرَقِ الْمَحَاسِنِ مَاكَسَاكْ (4)

(ماكساك ← أكثر ما يمكن تصوّره من الكسوة) .

والجدير بالذكر أنّ المعاني المفضي إليها هذا التركيب محصورة دائما في التعبير عن الكثرة البالغة .

وقد وجدنا اسم الموصول (ما) مستعملا أحيانا أخرى مع أفعال لم تتكرر ألفاظها الا أنّ معاني الاشارة معه مختلفة من مثال إلى آخر ، غير منحصرة في معنى الكثرة (5) . ففي البيت التالي :

أُعِفُّ مِنْ حَلْيِهَا عَمَّا يُجاوِرُه وَمن غلائلِها عمّا يُدَانيها (6)

كنّى الشاعر عن المحاسن الجسدية الظاهرة بأمكنتها . فانحصرت العلاقة التي ربطت بين العنصر المكنّى عنه وعنصر الكناية في الظرفية .

---

(1) 1 ص 291 ، 10 – 12 .
(2) ابن رشيق ، العمدة ج 1 ص 303 .
(3) ج 2 ص 52 ، 9 .
(4) ج 2 ص 133 ، 3 ينظر في ج 1 ص 159 ، 22 .
(5) مما يدل منها على الكثرة ج 2 ص 132 ، 1 .
(6) ج 2 ص 145 ، 15 .

بينما في البيت الموالي :

أخْنَى عَلَيْهِمَا مَا أنَا خَ على الخَوَرْنَقِ وَالسّدِيرْ (1)

انبنت العلاقة التي تربط الطرفين على تعويض اللفظ الأصلي بما يدلّ على معناه تخفيفا لوطأة الحدث المريع ، ذلك أن الشاعر كنى عن الخراب الذي لحق « يلدز » قصر السلطان عبد الحميد بخراب الخورنق والسدير ، وهما قصران مشهوران بغاية الأناقة كانا بالحِيرَة للمناذرة .

وللشاعر أشكال أخرى بنى عليها الاشارة كناية ، ولكنها لا تدخل تحت قالب من القوالب السابقة ، ونكتفي للتمثيل عليها بشاهدين :

– المُلْكُ تَحْتَ لِسَانٍ حوْله أدبٌ وتحتَ عقل على جنبيه عرفَانُ (2)

– السِّلْمُ لَوْ لَمْ تُودِ أمسِ بجرْحِهَا أوْدَتْ بِهذِي الطّعْنَةِ النجلاءِ (3)

ففي الصورة الأولى كنّى عن وسيلة الملك باللسان المتأدب والعقل العارف ، وفي الثانية كنّى عن سلميّة المرثيّ باتفاق وفاته مع انتهاء السّلم إشارة إلى نشوب الحرب العالميّة .

فالاشارة في عموم مظاهرها تقوم على التقدير ، ولم نجد مقدرات شوقي مستعصية على الاكتشاف .

الرّمز :

الرمز عند العرب هو الكناية التي تتميّز بشيئين : قلّة الوسائط وخفاء المدلول . فهو درجة من الكناية قصوى ليست بعيدة عن اللغز أحيانا .

وسنطلق لفظ الرمز في بحثنا على كلّ كناية استعملها الشاعر وقامت على لفظ أو عبارة الرّمز بها متعارف أو مصطلح عليه كما نطلقه على الاستعمالات الخاصة بشوقي والتي هي من قبيل الرمز .

لا شك أن القسم الأول أقرب مأخذا وأوضح دلالة ، الاّ أنّ قيمة الرمز فيه ليست قارة فهي تقوى أو تضعف بحسب كثرة اطراده أو قلّته ، إذن بحسب بعده عن الابتذال أو قربه منه . أما القسم الثاني فالرمز فيه أبعد مأخذا وأخفى دلالة وأقرب من اللغز لأنه طريف وخاص بالشاعر ، الاّ أنّ قيمته بيّنة غالبا ودوره في الدلالة كبير باعتبار تجدّد روح الأسلوب الذي يقوم عليه .

1) فالرمز المشترك هو الذي كان مشاعا ولم يختص به شعر الشاعر ، كأن يكون اصطلح عليه أو يكون له أثر في استعمالات سابقة .

---

(1) ج 1 ص 119 ، 3 .

(2) ج 2 ص 100 ، 37 .

(3) ج 3 ص 5 ، 27 ينظر في ج 1 ص 17 ، 23 ج 1 ص 34 ، 10 .

ومن كنايات شوقي ما قام على رموز مشتركة منها « الصليب » رمز المسيحية والسلام ، وقد كان له في « الشوقيات » حظّ من الاستعمال كبير ودونه في ذلك « الهلال » رمز الاسلام والتسامح . واستعمال « الصليب » وحده رمزا كثير في شعر شوقي ، أما لفظ الهلال فلم يستعمل غالبا الاّ مع لفظ الصليب .

— الصليب وحده رمزا :

لَوْ كُنْتُ أعْتَقِدُ الصَّليبَ وَخَطْبَهُ   لأقمتُ مِنْ صلبِ المَسِيحِ دليلاً (1)

الصليب مع الهلال :

وَإلَى اللّهِ مَنْ مَشَى بِصَلِيب   فِي يديْهِ ، وَمَنْ مَشَى بِهِلاَلِ (2)
مَزَّقْتُمُ الوَهْمَ ، وَأَلَّفْتُمُ   أهلَّةَ اللّهِ عَلَى صُلْبِهِ (3)

وقد جمع الشاعر بين الصليب والحاخام في قوله :

حَمَلَ الصَّلِيبُ إليكَ مِنْ فِتْيَانِهِ   جُنْدًا ، وَقَاتَلَ دونكَ الحَاخَامُ (4)

حيث كنّى بالحاخام عن اليهود .

ولشوقي رموز أخرى متنوّعة ومشتركة ، منها رمزه إلى امرأة إسمها ملك ناصف ، بلفظ « باحثة » وعبارة « ست الدّار » (5) وبهذين الاسمين المستعارين كانت تذيل مقالاتها الصحافية .

ومن هذا القبيل رمزه إلى البين « بالغراب » (6) وهو رمز وليد المعتقدات العربية ، ورمزه إلى العامل الصامت بعبارة « الجندي المجهول » كما في هذا البيت :

لاَ يلمسُ الدُّسْتُورُ فيكم رُوحَهُ   حَتَّى يرَى جنديَّه المَجْهُولاَ (7)

ومعنى الجندي المجهول دخيل في العربية والرّمز به إلى كلّ من يسقط في ميدان الشرف خفي الاسم من مولدات الحضارة الغربية ، الاّ أنّ شوقي وسّع مفهومه هنا من الجو العسكري إلى الجو المدني إذ أراده رمزا عاما إلى كلّ من يعمل في غير جلبة ولا ضوضاء ، وفي غير انتظار مكافأة أو جزاء .

ومن رموزه المشتركة كذلك كنايته عن بريطانيا بلفظ « الليث » في قوله :

اللَّيْثُ ، وَالْعَالَم مِنْ شَرْقِهِ   فِي هَيْبَةِ اللَّيْثِ إلَى غَرْبِهِ (8)

---

(1) ج 1 ص 180 ، 21 وينظر في ج 1 ص 76 .
(2) ج 1 ص 188 ، 35 .
(3) ج 1 ص 72 ، 37 . وينظر في ج 1 ص 291 ، 3ـ .
(4) ج 1 ص 266 ، 9 .
(5) ج 1 ص 129 ، 6 .
(6) ج 1 ص 64 ، 14 .
(7) ج 1 ص 180 ، 55 .
(8) ج 1 ص 72 ، 41 .

ومعلوم أن بريطانيا اتخذت الأسد رمزا لها وجعلته شعارها .

2) أما الرمز الخاص فهو الرمز الذي لم نعثر عليه في استعمالات أخرى غير استعمالات الشاعر . وقد صعب علينا التمييز أحيانا بين ما يدخل في باب الرّمز الخاصّ من كنايات الشاعر وبين ما يدخل في أبواب الكناية الأخرى ، على أن المقياس الذي كان هادينا في باب الرمز هو مدى خفاء المدلول وتعذّر الاهتداء إليه إلاّ مع الاجتهاد ، ولم نقو مع ذلك أحيانا على مغالبة التكلف .

فممّا نعتبر داخلا في باب الرّمز الخاصّ كنايتـه عن معجزة موسى بلفظ « العصا » (1) وعن الدّم « بالأرجوان » (2) أو رمزه إلى البحر الأبيض المتوسّط بعبارة « من كل نيرة » (= من كل لجـة نيّـرة بيضاء) وإلى البحر الأسود بـ« ذات حلوك » (= لجة سوداء ذات حلوك) في :

يَا رَاكِـبَ الطَّامِـي يَجُوبُ لُجَاجَـهُ   مِنْ كُـلِّ نيّرةٍ وَذَاتِ حُلُوكِ (3)

ومن الرموز المستغلقة المفضية إلى الألغاز المبهمة قوله في حديث الرسول :

هُوَ صِيغَةُ الفرقَانِ ، نَفْحَـةُ قُدْسِـهِ   وَالسِّيـنِ مِـنْ سُورَاتِـهِ وَالـرَّاء (4)

فقد كنّى بالسّين والراء عن حديث الرّسول لكن ، ما العلاقة بين الطرفين ؟ نرى أنّه يجوز في ذلك أمران :

1) كون السين والراء من مكوّنات كلمة سورات .

2) كون السين والراء حرفين يكونان كلمة « سرّ » والسرّ هو من مشمولات القرآن باعتباره باطنه .

***

لا يتجاوز أمر الرمز الحدّ الذي ذكرنا . فهو لم يكن سوى وسيلة من وسائل الربط بين عنصرين يتداعيان لغاية دلالة أحدهما على أحدهما الآخر شأنه في ذلك شأن بقية أساليب الكناية المذكورة فلم ينته بالشاعر إلى خلق نزعة أدبية جديدة . ولا يمكن اعتبار أثره في « الشوقيات » من منطلقات الشعر الرمزي الحديث .

التعريض :

التعريض هو أن يطلق الكلام ويشار به إلى معنى آخر يفهم من السياق . فهو نوع من التصوير يدخل في باب الكناية لأن العلاقة بين الدالّ والمدلول فيه تنبني على الحقيقة . ويتميّز التعريض بالاستغناء عن المعنى الأصلي المراد والتعبير عنه بمعنى آخر ، فعنصرا المفاجأة والتضليل يؤديان دورا هاما فيه .

(1) ج 1 ص 17 ، 159 .
(2) ج 1 ص 248 ، 8 .
(3) ج 1 ص 163 ، 51 .
(4) ج 1 ص 34 ، 60 .

وأكثر نماذج التعريض التي ذكر العرب تنبني على حكم . فالحكمة تكاد تكون المقوم الأساسي في التعريض عندهم . وقد عرّض شوقي في بعض شعره معتمدا الحكمة كما في قوله :

إذَا خَانَ عَبْدُ السُّوءِ مَوْلاَهُ مُعْتَقًا فَمَا يفعلُ المولى الكريمُ المُهَذَّبُ؟ (1)

هذا البيت ورد في مدح السلطان العثماني ووصف غلبة الترك على اليونان وقد عرّض فيه شوقي – عن طريق الحكمة – بأمّة اليونان (= عبد السوء) وخذلانها ، وحلم السلطان العثماني (= المولى الكريم) .

وقد رأينا أن نوسّع مفهوم التعريض لنجعله شاملا حتى الصور التي تجردت من الحكمة وقامت على صور مجرّدة .

إن صور التعريض في « الشوقيات » مستوحاة من عالم الطبيعة المتحركة في جملتها . فعالم الحيوان في شعر شوقي هو مصدر الكناية عن الموصوفات في التعريض .

قال معرضا بالحالة الاجتماعية المتدهورة في مصر والمتمثلة في قلة الرعاية وضعف التعليم والفوضى المنجرّة عنهما ، بصورة بدوية صحراوية :

لَقَدْ عَبِثَتْ بِالنِيَاقِ الْحُدَاةُ وَنَامَ عَنِ الابِلِ رُعْيَانُهَا (2)

ومن باب التعريض كذلك قوله :

الْخَيْلُ تَأْبَى غَيْرَ (أحمدَ) حامِيًا وَبِهَا إذَا ذُكِرَ اسْمُهُ خُيَلاَءُ (3)

وقد عرض فيه بطريق الحديث عن الخيل وتشخيصها بمحمد رسول الله وبسالته في الجهاد .

ومن التعريض كذلك كنايته عن تفوّق طبيعة بلاد السودان على طبيعة بلاد الانكليز ، بامكانية عيش التماسيح في ماء السودان ، وموت الحيتان في ماء الانكليز ، قائلا :

وَأَيْنَ التَّمَاسِيحُ مِنْ لُجَّةٍ يَمُوتُ مِنَ البَرْدِ حيتَانُهَا (4)

وفيما يلي نقدّم شريطا تضمّن حكاية كاملة تقع في ثلاثة أبيات متتالية عرّض فيها الشاعر بـ« المُدِلّ بماله » وهو الذي يَتِيهُ بماله على أقرانه ، وقد سبق حديث الشاعر عنه قبل هذه الأبيات :

صَادَتْ بِقَارِعَةِ الطَّرِيقِ بَعُوضَةٌ فِي الجَوِّ صَائِدَ بَازِهِ وَعُقَابِهِ
وَأَصَابَ خُرْطُومُ الذُّبَابَةِ صَفْحَةً خُلِقَتْ لِسَيْفِ الهِنْدِ أوْ لِذُبَابِهِ
طَارَتْ بِخَافِيَةِ القَضَاءِ ، وَرَأَتْ بِكَرِيمَتَيْهِ ، وَلاَمَستْ بِلُعَابِهِ (5)

---

(1) ج 1 ص 42 ، 243 .
(2) ج 1 ص 262 ، 33 .
(3) ج 1 ص 34 ، 93 .
(4) ج 1 ص 262 ، 46 .
(5) ج 1 ص 84 ، 14 ، 16 .

والمفاجأة والتضليل الملحوظان في مختلف أمثلة التعريض في « الشوقيات » يندرجان في نطاق نزعة تعليمية واضحة ودعوة إلى الاعتبار غير مباشرة .

الدوران (1) :

أما الدوران فهو أسلوب من الكلام يعتمد الدلالة بعبارة أو جملة كاملة على ما يمكن الدلالة عليه بلفظ واحد . فهو ضرب من التصوير يقوم على التحليل ، ولكنه رغم ذلك لا يخلو من ايجاز في تأدية المعنى لأنّ الشاعر بمجرّد عزوفه عن ذكر الأشياء بأسمائها وفي نزعته إلى الابتعاد عن مألوف الوصف ، قد يصل إلى المدلول بطرق غير مشارة ولكنّها أوقع عليه .

ويجري الدوران في « الشوقيات » على عبارات غالبا ، خرجت في قالب مضاف ومضاف إليه عامّين مفردين .

كنّى عن البنك بـ« دولة المال » :

قِفْ بالممالِكِ ، وَانْظُرْ دَوْلَةَ المَالِ ... وَاذْكُرْ رِجَالاً أدَالوهَا بِإِجْمَالِ (2)

وكنّى عن العاشق بعبارة « طويل الليل » ، قال :

طَوِيلُ اللّيْلِ تَرْحَمُهُ ... هَوَاتِفُهُ وَأَنْجُمُهُ (3)

وقد يكون المضاف أحد الأسماء التي تنبني عليها الكنية عند العرب — أب ، أم ، أخ ، خاصة — وفي هذه الحالة تكون الكنية قوام الكناية ، ومن ذلك كناية شوقي عن المحبّ بـ« أخي الهوى » :

اسْكُبْ دموعَكَ لاَ أقولُ : اسْتَبْقِهَا ... فَأخُو الهوَى يبكي عَلَى أحْبَابِهِ (4)

أو كنايته عن الزعيم الوطني رياض باشا بـ« أبي الوطن » :

أبَا الوَطَنِ الأسِيفِ بكَتْكَ مِصْرُ ... كَمَا بكتِ الأبَ الكَهْفَ البنَاتُ (5)

وقد لا تكون العلاقة بين عناصر العبارة مبنيّة على الاضافة بل على الوصفية ، كأن يكون العنصر الأول منعوتا والثاني نعتا ، ولكنّ ذلك نادر ، ومن هذا القبيل كنايته عن وجود الله وتوحيده بعبارة « الحقيقة الزهراء » في البيت التالي :

ذَهَبُوا فِي الهَوَى مَذَاهِبَ شَتّى ... جَمَعَتْهَا الحَقِيقَةُ الزَّهْرَاءُ (6)

---

(1) Périphrase . وفيما يتصل بهذا المعنى ، انظر ابن الأثير ، المثل السائر ج 1 ، الفصل الخامس في « جوامع الكلم » ص 96 — 100 .

(2) ج 1 ص 184 ، 1 .

(3) ج 2 ص 138 ، 8 .

(4) ج 3 ص 33 ، 35 .

(5) ج 3 ص 42 ، 25 .

(6) ج 1 ص 17 ، 134 .

وكنايته عن القرآن والسنة بعبارة « النوابغ الغرّ » (1) .

أما الدوران الذي قام على جملة كاملة فلم يمكن حصر نزعة للشاعر فيه خاصّة ، فالجمل المعتمدة فيه متنوّعة البنية والنوع والوظيفة .

قال مكنّيا عن حسن بيروت بجملة مستقلّة مسبوقة بفعل من أفعال التحويل :

الحسنُ لَفْظٌ فِي الْمَدَائِنِ كُلِّهَا ... وَوَجَدْتُهُ لفظًا ومَعْنًى فِيكِ (2)

وقد كان دورانه بجملة وقعت مضافا إليه في قوله :

وَعِنْدَ الَّذِي قَهَرَ الْقيصريْنِ ... مَصِيرُ الأمورِ وَأَحْيَانُهَا (3)

وبجملة كانت لها وظيفه النعت ، في قوله :

قَضَيْتَ أَيَّامَ الشَّبَابِ بِعَالَمٍ ... لَبِسَ السِّنِينَ قَشِيبَةَ الأَبْرَادِ (4)

وقد قصد بـ« العالم » هنا أمريكا ، وكنّى عن جدّة اكتشافه بقوله « لبس السنين قشيبة الأبراد » وهذه الكناية هي في الحقيقة ترجمة لكناية عن نفس المدلول استعملت في لغات أجنبيّة (5) .

وقد يتوغّل الشاعر فيكنّي عن الموصوف الواحد بكثير من العبارات المتعاطفة أو الجمل أو عن موصوفات متعدّدة ولكنّها تشترك في نفس الحكم ، مثل الكنايات التالية :

– كناية عن الصّحف :

لِسَانُ الْبِلَادِ ، وَنَبْضُ الْعِبَادِ ... وكهفُ الحقوق ، وَحربُ الجَنَفْ (6)

وقد كان لكثرة الكنايات في هذا البيت دور بيان التشعّب في وظائف الصحف وما ينجرّ عنها من نفع .

– كناية عن علم :

حَائِطُ الفَنِّ ، وَبَانِي رُكْنِهِ ... (معبدُ) الألحانِ ،(اسحاقُ) الغنَاءْ (7)

كنّى الشاعر في صدر البيت عن سيد درويش فبيّن بالوجهين المذكورين دوره في فنّ الغناء تأسيسا وتنظيما .

---

(1) ج 1 ص 17 ، 201 .
(2) ج 1 ص 162 ، 13 .
(3) ج 1 ص 262 ، 20 . وينظر في ج 1 ص 17 ، 240 .
(4) ج 1 ص 113 ، 28 . وانظر 15 .
(5) ككناية الفرنسية عن أمريكا بعبارة : **Le nouveau monde**
(6) ج 1 ص 159 ، 02
(7) ج 3 ص 14 ، 7 .

– ثلاث كنايات بجمل ، عن ثلاثة موصوفات مختلفة ، ولكنها تشترك في نفس الحكم :

لَيْسَ بالأمْرِ جَدِيراً كلُّ مَنْ ألْقَى خِطَابَا
أوْسَخَا بالمَالِ ، أوْ قدْ دَمَ جَاهًا وَانْتِسَابَا

كنّى عن الزعيم بكلّ « من ألقى خطابا » وعن الكريم بمن « سخا بالمال » وعن الشريف بمن « قدم جاها وانتسابا » .

ويكون الدوران في شعر شوقي بتحليل الصفة المميزة أو باستعراض المظهر البارز كثيرا ، ويكون أقلّ من ذلك شيوعا بذكر الكنية أو بتعيين الوظيفة . وقليلا ما يكون بصورة تخصّص المدلول أو تنسبه إلى مكان معيّن أو بصورة تدعو إلى اعتبار ما يكون منه .

فمن التصوير بالصفة المميّزة كنايته عن العاشق بـ« صريع جفنيك » (1) وبـ« طويل الليل » (2) وعن السلطان العثماني بـ« كهف الدين » (3) وعن أمريكا بعالم « لبس السّنين قشيبة الابراد » (4) وعن لويس التاسع ملك فرنسا بـ« أمرد الملوك » (5) ، وعن الانكليز بـ« حمر الثياب » :

لو كنتُ مِنْ حُمْرِ الثيابِ عَبَدْتُكُمْ من دون عيسى ، مُحسنًا ، وَمُنيلاَ (6)

ومن الوصف بالمظهر البارز كنايته عن الخالق بـ« الذي قهر القيصرين » :

وَعِنْدَ الَّذِي قَهْرِ القيصرينِ مَصِيرُ الأُمُورِ وَأحْيَانُهَا (7)

وعن الأعداءِ المخذولين بحمّالة الحطب :

لما انبَرَتْ نَارُهَا تَبْغيهِمُ حَطَبًا كانَتْ قيَادَتُهم حمّالةَ الحَطَبِ (8)

أما الكناية عن طريق الكنية فقد مرّت أمثلتها وأما الكناية بذكر الوظيفة الأساسية فكوصفه البنك بـ« دولة المال » (9) والمسلمين « بالذين بالحقّ جاؤوا » (10) والصليب بـ« حرم المعارك » :

وسلمت يَا « حرم المعارك » من يد هدمت لسلم العَالَمِينَ كيَانَا (11)

---

(1) ج 2 ص 137 ، 1 .
(2) ج 2 ص 137 ، 8 .
(3) ج 1 ص 42 ، 260 .
(4) ج 1 ص 113 ، 28 .
(5) ج 1 ص 17 ، 244 . .
(6) ج 1 ص 173 ، 29 .
(7) ج 1 ص 262 ، 20 .
(8) ج 1 ص 59 ، 36 .
(9) ج 1 ص 184 ، 1 .
(10) ج 1 ص 17 ، 240 .
(11) ج 1 ص 278 ، 7 .

وقد تكون العلاقة بين المكنّى عنه وعبارة الكناية التخصيص ، ككناية الشاعر عن السّماء بعبارة « أوطان النجوم » (1) ، أو كنايته عن الشمس بـ« كوكب الصبح » :

يَا صُورَةَ الحور فِـي جلبَـاب فَـانِـيَـةٍ وكوكب الصبْـحِ في أعطَافِ إنسَـان (2)

وقد تكون بالنسبة إلى المكان كاستعماله للنساء المصريات عبارة « عقائل الوادي » (3) أو بالدعوة إلى اعتبار ما يكون من الموصوف كقوله « الهلال إذا يكبر » (4) ويعني القمر .

لاشكّ أنّ نصيبا من الصور المندرجة في نطاق هذا النوع من الكناية هي وليدة ضرورة شعريّة ومن هذه الناحية نعتبر الدوران وسيلة من وسائل الحشو . ولكننا لاحظنا في أكثر الحالات أنه لعب أدوارا متنوّعة ساهم بها في الدلالة

على أن الدوران يتميّز بصفة عامّة بالبيان الكامل والوضوح البالغ إلى حدّ قد يصبح مبالغا فيه . فليس فيه العمق الذي نجد في أساليب الكناية الأخرى .

التلطيف (5) :

هذا النوع من الكناية يتمثل في استعمال اللفظ أو العبارة لغاية التخفيف من وطأة المعنى الموحش أو الحدث المريع وقد يصل حتى إلى استعمال الضد للضّد .

والنظر في كنايات شوقي يبيّن أنّ قوام الصورة في هذا الضرب على التركيب الوصفي الذي يجمع بين نعت ومنعوت أو التركيب الاضافي . وقلّما يكون قوامها لفظ مفرد (6) أو جملة كاملة مستقلة (7) .

وأهمّ ما يسترعي الانتباه في هذا النوع عن التصوير أساليب التخفيف المعتمدة ، فقد كان التخفيف بـ :

– تعميم العيب الخاص ، كالذي في البيت التالي في وصف المدرسة والعلم :

إلَـى مَـرْتَـعٍ ألِـفُـوا غَـيْـرَهُ وَرَاعٍ غَرِيـبِ الْعصَـا أجْنَبِـي (8)

فقد كنّى الشاعر عن الضرب وهو عيب خاص بالغرابة ، وهي صفة سلبية عامّة .

---

(1) ج 1 ص 109 ، 37 .
(2) ج 2 ص 143 ، 7 .
(3) ج 1 ص 102 ، 28 .
(4) ج 1 ص 17 ، 78 .
(5) Euphémisme ، وهو قسم مما يسميه ابن قتيبة « المقلوب » ، تأويل مشكل القرآن ، ص 185 .
(6) ج 3 ص 3 : 8 .
(7) ج 1 ص 113 ، 30 .
(8) ج 2 ص 147 ، 5 .

– إثبات جزء من العيب دون البقيّة ، كما في الكناية عن الجاهل بـ« من لا يخط الألِفْ » :

وتَمْشِي تُعَلِّمُ فِي أُمَّةٍ كَثِيرَةِ مَنْ لاَ يَخُطُّ الأَلِفْ (1)

– تحبيب الحدث المريع ، كما في كناية الشاعر عن الآخرة بـ« الموعد المنتظر » :

أَبَيْنَكَ عَهْدٌ وَبَيْنَ الجبا لِ ، تزُولان في المَوْعِدِ المنتظَرْ (2)

أو وصفه الهزيمة بـ« حسن المنسحب » (3) .

– فلسفة الحقيقة المؤلمة وتعويض الحديث عن الحاضر الأليم بالحديث عن أبعاده الفلسفية ، كما في كناية شوقي عن القبر بـ« حائط الشك » وعن الموت بأس اليقين » :

شَيَّدَ النَّاسُ عَلَيْهِ وَبَنَوْا حائطَ الشكِّ على أسِّ اليَقِينْ (4)

– وصف الموصوف بأبرز صفاته ، مثل الكناية عن النعش بـ« الآلة الحدباء » :

سَارَتْ جَنَازَةُ كلِّ فضلٍ فِي الوَرَى لما رَكِبتَ الآلَةَ الحَدْبَاءَ (5)

ومثل الكناية عن سرير الميت بالعود (6) .

– وصف الشيء بمظهر من مظاهره ، ككناية شوقي عَن القفص بـ« النحاس المقفل » (7) أو عن الخيبة بقوله : « يد صفر وأخرى تقلّب » (8) .

– نفي الخصلة وهي طريقة خاصّة لاثبات العيب وتظهر في هذا البيت الذي تحدث فيه عن أمريكا قائلا :

لَمْ يَخْتَرِعْ شَيْطَانَ حسّانٍ ، وَلَمْ تُخرِجْ مَصَانِعُهُ لِسَانَ زِيَادِ (9)

فقد امتنع الشاعر من أن يقول : أمريكا مجردة من العبقرية ، فذهب إلى إثباتهما عند العرب .

كثيرا ما يكون وراء هذا النوع من الكناية نقد لاذع خفيّ وأحيانا تكمن السّخرية وراءه والهجاء ، على أنّ ذلك ليس شرطا فيه . فظاهرة تخفيف المعنى الموحش أو الحدث المريع هي التي تميّز هذا الأسلوب .

(1) ج 1 ص 151 ، 4 . وانظر ج 1 ص 42 ، 83 .
(2) ج 1 ص 132 ، 5 .
(3) ج 1 ص 59 ، 50 .
(4) ج 1 ص 253 ، 11 .
(5) ج 3 ص 3 ، 9 .
(6) ج 3 ص 3 ، 8 .
(7) ج 1 ص 176 ، 12 .
(8) ج 1 ص 42 ، 161 .
(9) ج 1 ص 113 ، 30 .

إن أساس الكناية بمختلف أنواعها في « الشوقيات » هو النفاذ إلى حقيقة باطنة من وراء الحقيقة الظاهرة . وإذا كانت الحقيقتان لا تجتمعان في السياق فإنهما تحضران معا في ذهن المتقبّل وتنعقد بينهما صلة تحيي في النفس مثلا تقليدية مشتركة ، أو تلهم إلى مثل خاصة بالشاعر .

***

علاقات التداعي المبنيّة على الوهم : التورية (1)

إذا كانت العلاقة التي تقرب بين الدالّ والمدلول في المجاز بنوعيه تنبني على المجاز ، وفي الكناية تنبني على الحقيقة ، فإنها في التورية تنبني على الوهم . معنى ذلك أنّه لا توجد علاقة حقيقيّة أو مجازية بين طرفي التورية . كلّ ما في الأمر أنّ الباث يوهم بعلاقة مّا بين الدّال والمدلول ، فيخلق إمكانية في تعويض الدّال بالمدلول بحيث يصبح جائزا اعتبار المقصود هذا الطرف أو ذاك .

والعرب يأخذون صور التورية مأخذا هيّنا ، فهي عندهم أن يذكر المتكلم لفظا مفردا له معنيان قريب ظاهر غير مراد ، وبعيد خفيّ هو المراد . فقوام التورية عندهم دالّ له مدلولان أحدهما يحتفظ به السياق والثاني يتخلّص منه .

ولا نرى ذلك . فلا نوافق على قولهم « معنيان قريب ظاهر غير مراد ، وبعيد خفيّ هو المراد » فنحن نقرّ بأنّ العملية قوامها الأصليّ على لفظ له معنيان أو دالّ له مدلولان غير أن المدلولين متفاعلان مترابطان ملتحمان وهذا هو سرّ قوة التورية في الدلالة ، فلا يصحّ بعد ذلك أن نقول إنّ أحد المعنيين مراد وثانيهما غير مراد ، بل كلاهما – في تقديرنا – مراد بمقتضى علاقة متينة – وهمية لا محالة – تجمع بينهما ، غير أنهما يختلفان في درجة القصد .

فالعنصر المميّز للتورية إذن هو الالتحام الذي بين المدلولين والذي يجعل منهما مدلولا واحدا ذا وجهين ، ولذا نرى ضرورة تركيز درس التورية عند شوقي على هذه الظاهرة .

إن التورية عند شوقي صنفان صنف كان لفظها فيه إسما عامّا ، وآخر كان لفظ التورية فيه اسم علَم .

1 – التورية بالاسم العام :

فمن الأسماء العامة التي احتملت معنيين ملتحمين في « الشوقيات » إسم « القضاء » في كثير من المواطن ، لعلّ أوضحها هذا البيت :

هَـذَا القَـضَـاءُ رَمَـاكَ بِالـيُـمْـنَى ، وَباليُسْرَى نَزَعْ (2)

---

(1) انظر بودولاموت ، 2 ص 479 – 482 .

(2) ج 1 ص 158 ، 13 ، وانظر ج 1 ص 178 ، 8 .

فمن القضاء قضاء الله ومن القضاء خطة القضاء والذي يسمح بهذا الازدواج في المعنى أن الخطاب في البيت للأستاذ مرقص فهمي وقد حرم حينا من الاشتغال بالمحاماة ، ثمّ برّأه القضاء من التهمة التي عزيت إليه . والعلاقة التي بين قضاء الله وقضاء الناس ليست بخافية .

ومن الألفاظ التي استخدمت تورية في شعر شوقي لفظ « الخال » في قوله :

وَبَيْنَ الْهَوَى وَالعذل للقلْبِ مَوْقِفٌ كخالك بَيْنَ السَّيْفِ وَالنارِ ثاوِيَا (1)

فالخال أخ الأم وهو كذلك مظهر من مظاهر زينة وجه المرأة ، والتحام المعنيين من حيث أن كليهما متعلّق بالمرأة .

وقد ورّى الشاعر كذلك بلفظ « رَبْطة » وهو مشبع بمعنى القيد وكذلك بمعنى خاص يفهم من السياق وهو نشان عند الانكليز يسمى نشان ربطة السّاق ، فقال ، مخاطبا اللورد كرومر ساخرا منه وقد قيل إنه أنعم عليه بهذا النشان يوم عزله :

وَاحْمِلْ بِسَاقِكَ رَبْطَةً فِي لندنٍ وَاخلفْ هنَاكَ غِرَايَ أوْ كَمْبِيلاَ (2)

والتحام معنيي الربط هو من حيث أن النشان الذي قلّده ، قلّده تقديرا وكذلك اعفاء وتقييدا .

ومن ذلك أيضا التورية في قوله يرثي المنفلوطي :

يا مُرْسِلَ (النَّظرَاتِ) فِي الدُّنْيَا وَمَا فِيهَا عَلَى ضَجَرٍ وَضِيقِ ذِرَاعِ
وَمُرَقْرِقَ (العبرَاتِ) تَجْرِي رِقَّةً للعَالم البَاكِي مِنَ الأوْجَاعِ (3)

فبلفظي « النظرات » و« العبرات » دلّ على كتابين للمرثي ، عنوانًا ومضمونًا .

2 — التورية باسم العلم :

كثيرا ما يكون اسم العلم صفة لحامله ، هي في الأصل لفظ مشتق . ومن عادة كل الأمم اطلاق كثير من الأسماء على المولودين الجدد تفاؤلا بالخير في مستقبلهم .

وقد تلحق الانسان عند الكبر أسماء شرفية خاصة أو ألقاب وكنى متنوعة مستوحاة من تجربة معيّنة في حياته أو حدث كان له فيه دور خاصّ .

بهذا نفسّر قوّة اسم العلم في الدلالة على أكثر من معنى . فاسم العلم إذن كثيرا ما يدلّ على صفة في صاحبه بالاضافة إلى دلالته على حامله . ولذلك كانت أكثر من نصف أمثلة التورية عند شوقي مبنية على اسم العلم . فالشاعر قد استغلّ هذه الامكانيّة في الدلالة استغلالا كبيرا .

---

(1) ج 2 ص 146 ، 7 .
(2) ج 1 ص 173 ، 40 .
(3) ج 3 ص 94 ، 15 — 16 .

قال متحدثا عن عبد الرحمان الداخل ، أول أمراء بني أمية بالأندلس :

فِي كِتَابِ الْفَخْرِ (للداخلِ) بَابٌ ... لم يلجْهُ مِنْ بَنِي الملك أمِيرُ (1)

فالمقصود بـ(الداخل) الأمير المذكور وكذلك كلّ داخل من باب الفخر .

ومن ذلك جمع الشاعر في اسم حافظ (إبراهيم) ، بين تعيين المرثي وتعيين دوره في احياء العربية :

يا (حافظَ) الفُصْحى،وَحارِسَ مَجْدِهَا ... وإمامَ مَنْ نَجَلَتْ مِنَ البُلَغَاءِ (2)

أو جمعه في اسم ثروة (باشا) ، بين تعيين المرثي وتعيين قيمته الوطنية :

يا (ثروةَ) الوطنِ الغالي ، كَفَى عِظَةً ... للنَّاسِ أنّكَ كنزٌ فِي الثّرَى بَدَدُ (3)

ومن التورية باسم العلم كذلك قوله :

ملكتَ ــ أميرَ المؤمنين ــ ابنَ هَانِيءٍ ... بِفَضْلٍ ، لَهُ الألبابُ مُمْتَلكَاتُ

وَمَا زِلْتُ حَسَّانَ المَقَامِ ، ولمْ تَزَلْ ... تلينِي ، وَتسرِي منكَ لِي النَّفَحَاتُ

....

وَمَنْ كَانَ مِثْلِي أحمدَ الوقتِ،لم تجزْ ... عليهِ ــ ولوْ من مثلِكَ ــ الصَّدَقَاتُ (4)

ففي هذا السياق ثلاث توريات :

ــ ابن هانيء	=	الشاعر المعروف	+	كناية عن المتكلّم نفسه
ــ حسان	=	شاعر الرسول	+	صفة بارزة في المتكلّم
ــ أحمد	=	المتنبي	+	الشاعر نفسه

فمن خصائص صور التورية في «الشوقيات» أن يرد لفظها مرّة واحدة وأن يكون دالا بنفسه وبالسياق على ازدواج معناه لا بعامل آخر . غير أنّ هذا ليس مطلقا ، فقد وجدنا مجموعة من التوريات أقرب مأخذا وأسهل استخراجا لأنها مصحوبة في السياق بجناس بين لفظ الكناية ونفس اللفظ مردّدا . ومثال هذا الضرب قوله :

رَأى السّهْلُ مِنْهُمْ ما رَأى الوعرُ قَبْلَهُ ... فياقومُ ، حتى السّهل في الحرب يصعبُ؟(5)

فلفظ التورية هنا هو « السّهل » في العجز (صفة السهولة + المنبسط من الأرض) ، أما « السّهل » في الصدر فمعناه واحد ، وبين اللفظين جناس تامّ .

(1) ج 2 ص 171 ، 35 .
(2) ج 3 ص 22 ، 39 .
(3) ج 3 ص 62 ، 40 والمصدر نفسه ، 56 .
(4) ج 1 ص 92 ، 44 ــ 47 .
(5) ج 1 ص 42 ، 209 .

ومن ذلك أيضا استعمال الشاعر لفظ « البَرّ » بمعنى صاحب البرّ وبمعنى اليابس من الأرض (1) .

وقد يتّسع الجناس فيكون بين ثلاثة ألفاظ في سياق واحد ، ومثاله في اسم العلم :

غَالٍ فِي قِيمَةِ ابنِ بُطْرُس غَالِي ... عَلِمَ اللهُ ، ليس في الحقّ غَالِ (2)

فإذا اقتصرنا على المسموع من لفظ « غال » كان الجناس بين هذه الألفاظ الثلاثة تامّاً ، وكانت التورية في اللفظ الأوسط : معنى اسم العلم + معنى الصفة المشبّهة التي على وزن اسم الفاعل المشتقّة من فعل غَلاَ .

***

فالتورية ضرب من فكّ الطلاسم التي في سحر اللغة ، لاستكناه سرّ الوجود ، لأنها تقوم على صهر المدلولين اللذين يتسع لهما اللفظ الواحد في بوتقة مشتركة على سبيل الوهم .

هذا تفكه لغوي ، ولكنه مولّد لطاقات دلالية تعزّز شعرية الشعر على وجه مخصوص .

***

ان الثروة والتنوع والشمول أهم مميّزات صور شوقي القائمة على علاقات التداعي . وهي في ذلك تلتقي بصوره القائمة على علاقات التشابه . الا أن الصور الأولى تقوم بدور مقابل تماما لدور الصور الثانية : فهي عمليّات تحليلية بينما صوره في علاقات التشابه عمليات تأليفية . وقوام علاقات التداعي على اشتقاق الدّال من المدلول لأن الشقين يرجعان إلى نظام واحد بينما علاقات التشابه تقوم على اشتقاق المدلول من الدّال .

والملاحظ أن المتقبل في علاقات التداعي ليس مدعوا إلى بذل مجهود كبير للوقوع على الهدف ، بل هو مدعو إلى اتباع سبيل محفوفة بكلّ أمن للوصول إلى المقصود ، بمقتضى انحصار تحرّك الصورة التي من هذا الضرب في إطار محدود المعالم . وهذا الذي جعلنا نأنس بصور شوقي هذه أكثر من الأولى .

وإننا لنستشعر الأنس بهذه الصور أكثر من غيرها عند الشاعر نفسه . ولعل ذلك يرجع إلى نزعة عامّة غالبة عليه وتتمثل في ميله إلى التحليل أكثر من التأليف .

إن التصوير من أهمّ الأساليب التي كيفت المحيط الذي يسبح فيه شعر « الشوقيات » فلا تكاد تخلو القطعة المحدودة فيه من صورة مرئية أو ذهنية . وانه ليمكن أن نقررها هنا أن للشاعر منازع واضحة في استخدام الصور بحسب أبنيتها وأنواعها ودلالاتها .

هكذا يبدو لنا أن الصور التي قامت على علاقات التشابه هي التي خلقت الجو الشعري في السياقات الوصفية . فإن هذه الصور بالذات تنشط روحها وتقوى فاعليتها في السياق الوصفي . أما الصور التي قامت على التداعي فلم تختصّ بسياق معيّن ما عدا أسلوبي التلطيف والتورية اللذين شاعا في المراثي ، وأسلوب

---

(1) ج 1 ص 42 ، 73 .

(2) ج 1 ص 188 ، 1 .

الاشارة الذي شاع في سياق التذكير بالمعارف ومراجعتها ، وأسلوب التعريض الذي شاع في سياق الدعوة إلى الاعتبار .

وصور شوقي في عمومها لا تحرك القارىء المنقطع عن البيئة العربية أو العربي المعزول عن مسيرة الحضارة العربية في تاريخها الطويل أو الغافل عن تراثها الزاخر .

فهي صور محدودة المدى لا تتجاوز في الغالب مساحة البيت الواحد ، ولعلّها بذلك تعرب عن نظرة تفكيكية للوجود ، تعززت باستقلال كلّ بيت من أبيات القصيدة بنفسه وتعزّز هو بها .

وهي صور جزئية ضيقة الأفق لا يصف فيها الشاعر كلّ الدقائق في الموصوف ، ولعلّه يقف أحيانا على جوانب أولى منه الوقوف على غيرها .

وهي صور واضحة ، بالغة الوضوح أحيانا ، تقرر أكثر مما تعبّر .

وهي صور معهودة في الغالب ليست دالة بذاتها وإنما بخلفياتها ، والشاعر فيها لا ينظر إلى الحاضر الا بعين الماضي .

الا أن المتمثل للجمالية العربية في صورتها المجرّدة التي ألّفها التاريخ وفرضها لا ينفك مهتزا أمام صور « الشوقيات » ، ولا يغادرها الا طربا ، لأن « محدودية » المدى و« جزئية » الجانب وكذلك الوضوح النسبي والقدم « المبتذل » هي عندنا سمات شفعت بنزعات تركيز الذهن وقرب المأخذ واصابة الهدف وأصالة الدعوة ، فتألف من كل ذلك نظام منسجم المكونات يهز شعور العربي ، من حيث هو يمجّد الخبر ويؤلّه القيم ويولّيه أمره ولا يغتاله .

الخاتمة :

هكذا خرج شعر شوقي في محيط ثلاثي متفاعل الأطراف ، موسيقاه ذات أنفاس سنفونية عربية ، وحركته ثرية ومرتكزة على محاور ثنائية ، وصوره تعكس البيئة العربية البدوية . انّه ينبع رأسا من أعماق الشرق ، ويعرب عمّا فيه من مادية مبتذلة وروحانية عزيزة ، ويسمو بالقارىء مباشرة إلى أصول الكيان العربي ، لا تعترضه في مسيرة إشراقه أو سموه حوائل مما داخل فن الشعر من المستحدثات الشكلية ، شيء .

فإن لم ينصبّ في مسار الجدّة المطلقة — وهو شعر حديث — فإنه لم يتمزق بين قديم وجديد بل كان في مسار العتق الخالص .

هذا اختيار أوجبه الشاعر على نفسه . ولقد كان فيه منطقيا مع نفسه . وفي هذا الوفاء تكمن طرافته .

وإذا لم يكن من مشاغلنا دراسة ما يسمى بـ« المضمون » والذي يشمل تحليل أغراض الكلام ومواضيعه ، فإننا لم ندرس في « الشوقيات » ما يسمّى بـ« شكل » الكلام إنما درسنا مجموعة من المظاهر تمثل قسما من

الأسلوب أو قسماً من مضمون فن الكلام الشعري . وهو غير « الشكل » في الكلام . أو هو البديل الذي تقدمه لما يسمّى « الشكل » . على أنه لبنة من اللّبنات التي تكوّن شعريّة « الشوقيات » ، وعنصر من عناصرها الجوهرية ، وليس مجرّد غلافٍ نزعناه عن الكلام بالنقد كما ينزع الطائر القشرة عن الثمرة بالنقر .

وإننا لنذهب في ذلك إلى ما هو أبعد . فالذي درسنا إنما هو اللبنة الأساسية في مضمون الشعر ، لأن ثلاثية الموسيقى والحركة والتصوير التي قامت عليها ، تصيب القارىء في الصميم ، بمقتضى تسرّبها عن طريق الحواسّ . وهي طريق مباشرة قريبة .

فما كان انطلاقنا في مسيرتنا من أعراض شعر « الشوقيات » للوصول إلى جوهرها ، وإنّما كان انطلاقنا من عنصر جوهري — لغاية عملية سمّيناه محيطا — إلى آخرين جوهريين كذلك . وإذا كان لابد من الاشارة إلى « شكل » ، قلنا إن الشكل في الشعر إنما هو ذلك الجانب الاخباري ، الذي تجسمه المواضيع والأغراض .

القسم الثاني

أساليب هياكل الكلام

المقدمـــة :

إن النظر في هياكل الكلام هو نظر في أجهزة ارتكاز موادّ اللغة فيه وطرق توزيعها على شبكة الارسال وكيفيات تعايشها وتعامل أطرافها المختلفة بعضها مع البعض .

وقد رأينا هياكل الكلام في « الشوقيات » قابلة للدرس في فصلين : فصل نصرف عنايتنا فيه إلى البحث في بنية القصيدة وفصل نفحص فيه بنية الجملة .

أما بنية القصيدة فلا تتميّز في « الشوقيات » عنها في الشعر العربي القديم إلا بمظاهر ثلاثة ، تتجسّم في أصناف ثلاثة من أنواع الشعر : الموشحات والمعارضات والحكايات .

كلّ من هذه الأنواع الثلاثة ازدهر مع شوقي ، لكن ازدهارها كان متفاوتا من نوع إلى آخر .. ولم يكن لهذه المباني الشعرية حظ من الازدهار بعد شوقي ، ما عدا الموشحات التي انطلق منها « التجديد » في بنية القصيدة العربية عند الشعراء المعاصرين وإن لم تذكر الموشحات في دراسات المحدثين على أنها الأصل في حركة « تجديد » المباني .

ولقد أعطينا موشحات شوقي حظها الكافي من الدرس في باب القوافي ، فبينا أن الشاعر يسير في ذلك على سنن متبعة وأنه لم يتوغل في الاتجاه ولا كان له حظ في تفجير بنية الموشح التقليدية بما قد يسمح باعتبار ريادة له في ذلك خاصّة .

لكنّ حظ المعارضات والحكايات في « الشوقيات » كان كبيرا إلى أن كاد يخرج بهما الشاعر من باب أساليب البناء الشعري إلى باب أغراض الشعر . ولم يكن لأسلوبي المعارضة والحكاية امتداد بعد شوقي ، فقويت بذلك طرافتهما عنده وتطلّب منا ذلك التوسع فيهما بوجه مفصّل مخصوص .

وأما بنيـة الجملة فكانت في « الشوقيات » من التنوّع والطرافة بمكان ممّا دفعنا إلى أن نخصّها بثلاثة فصول صغرى ونتوسّع في كلّ فصل بالوجه الذي يستحقّ .

الباب الأول
الهيكل الخارجي

الفصل الأول
المعارضات

المقدمة :

المعارضة ضرب من ضروب نظم الشعر يختصّ به الأدب العربي ، نشأ منذ عصور الحضارة العربية الأولى وكان له روّاد يقل عددهم من عصر إلى آخر أو يكثر بحسب ظروف المنافسة المعنوية أو المادية التي تحفّ بالشعراء . وبحسب طبيعتها تكون المعارضة من باب الموافقة أو المناقضة .

لم تحظ المعارضة بدراسة تضبط مفهومها وتعيّن أشهر أعلامها وتبحث في سر اخصابها في الحضارة العربية دون غيرها من الحضارات وتبيّن أثرها الفني في التراث العربي .

فرغم كون المعارضة سنّة أدبية اتبعها العرب منذ القديم ، فإن كل حظها من العناية أن اكتفي في القديم بالاشارة إلى أشهر نماذجها خاصّة في كتب الموازنات (1) « أو النقائض » (2) ، أما في الحديث فلم يتجاوز الدارسون المقارنة السطحية بين نماذج مختلفة من المعارضات القديمة والحديثة ، وهم باقون في حدود مفهوم الموازنه القديم ، لم تظهر عندهم نزعة إلى ضبط مصطلح أو تدقيق مفهوم (3) .

والذي كنّا نودّ أن نعرفه بصفة خاصّة : ما الذي يدخل في مفهوم المعارضة وما الذي لا يدخل ؟ وإذا كان مفهوم المعارضة تطوّر من عهد إلى آخر : فما هو مقدار تطوّره ؟ ذلك أنّنا نتبيّن من الملاحظات السريعة

---

(1) ككتاب « الموازنة بين أبي تمام والبحتري » للآمدي .
(2) ككتاب « نقائض جرير والفرزدق » لابي عبيده .
(3) مثلما فعل زكي مبارك في كتابه « الموازنة بين الشعراء »

عند بعض المحدثين أنّ المعارضة « أن ينظم الواحد على مثل ما نظم الآخر من القصائد متقيّدا بالموضوع والبحر والقافية سواء وافقه في المعنى أو خالفه ، وأنّها قد تكون بمخالفة البحر والموضوع أيضا (1) .

قد يكون هذا هو مفهوم المعارضة الذي كان لها أو الذي آلت إليه في عهد من العهود ، ولكنه يبقى مفتقرا إلى التدقيق والضبط . ولا نستطيع نحن الأخذ به على كلّ حال لأن مخالفة الموضوع – وخاصة مخالفة البحر – إذا قامت في مفهوم المعارضة أدخلت كلّ الشعر العربي في باب المعارضة ، وجرّدت المعارضة من كل صبغة خصوصية اللهم الا خصوصية النيّة ، نيّة الشاعر في أن يعارض تلك القصيدة أو تلك ، ولكن هذه قضيّة غير علمية (2) .

لذلك نفضل في دراسة معارضات شوقي أن ننطلق مما شاع في حقيقة المعارضة وهو قيامها على الاشتراك في البحر والقافية مع النزعة إلى الاشتراك في الغرض بين القصيدتين ، ضمانا لحدّ أدنى من التقارب وخوفا من الوقوع في مضاربات غير مجدية .

معارضات شوقي : خصائصها العامّة :

أحيى شوقي سنّة المعارضة في عهد النهضة بوقوفه وقوف الندّ للندّ مع كثير من كبار شعراء العربيّة القدامى (3) ، مقتفيا أثرهم في نظم مجموعة من القصائد تتّفق مع بعض قصائدهم المشهورة في البحور والقوافي ولا تتّفق معها كثيرا في المواضيع والأساليب .

وقد سار في ذلك شوطا بعيدا حتّى أصبح شعر المعارضات يشغل قسما كبيرا من ديوانه ويمثّل فنّا مستقلاّ بذاته بما أنه لم يتولد عن دافع ظرفيّ شغله مرة وانقضى وإنّما تولّد عن شعور دائم وفي مناسبات متعدّدة وفي فترات مختلفة من حياة شوقي الشعريّة منذ عهد الشباب إلى عهد الشيخوخة (4) .

عني الدارسون بهذا الجانب من شعر شوقي منذ أواخر حياته وفطنوا إلى طرافته ، ولكنّنا لا نجد حصرا لمعارضاته في الفصول المتفرّقة المخصوصة ولا في الدراسات الموسّعة ، ولا محاولة موضوعيّة لبيان مفهوم المعارضة عند شوقي وخصائصها . فكلّها أعمال تقف عند حدّ المقابلة السّريعة بين بعض قصائد شوقي ومعارضاتها والاشارة إلى المعاني التي اشترك فيها الشاعر مع القدماء أو انفرد بها (5) .

---

(1) عيسى اسكندر المعلوف ، « معارضات قصيدة ياليل الصب » .

(2) من أجل ذلك لا نعد همزية شوقي (ج 1 ص 34 – 41) معارضة لهمزية البوصيري المشهورة ، فلئن اتحدت القصيدتان في الغرض وهو مدح الرسول وفي القافية وهي الهمزة المضمومة يسبقها ردف ، فانهما اختلفتا في البحر ، فالاولى من الكامل والثانية من الخفيف .

(3) عارض بعض معاصريه وعارضوه ، وجرى ذلك خاصة بينه وبين الشاعر اساعيل صبري (انظر في الجدولين المواليين ، وانظر في الشوقيات المجهولة : ج 1 ص 92 – 98) ، لكن هذه الحركة لم تتسع كثيرا ولا عوضت سنة معارضة القدامى .

(4) انظر تواريخ المعارضات في الجدولين المواليين .

(5) انظر زكي مبارك ، الموازنة بين الشعراء ، في فصول شوقي والحصري (ص 112 – 123) وشوقي والبحتري (ص 124 – 170) وشوقي والبوصيري (ص 171 – 241) وشوقي وابن زيدون (ص 358 – 391) ، وانظر في العدد الخاص بشوقي من مجلة أبولو المصرية ، وقد صدر بمناسبة وفاته : فصل لاحمد الشايب ، شوقي في الاندلس ص 443 – 447 ، وفصل لطلبة محمد عبده معارضات شوقي في الميزان ، ص 457 – 469 ، وفصل لطاهر الطناجي ، شوقي والمتنبي في ثوب ص 447 – 457 ، وانظر محاضرة لابي القاسم محمد كرو ، شوقي وابن زيدون في نونيتيهما ، في نشرة مستقلة من منشورات كتاب البعث ، وانظر كتاب محمد صبري ، الشوقيات المجهولة ، في مواطن عدة منها : ج 1 ص 93 – 95 و 108 وج 2 ص 32 . وانظر اطروحة بودولاموت احمد شوقي الرجل واعماله ، خاصة ج 2 ص 440 – 447 .

وفي خصوص اندلسيات شوقي من المعارضات ، انظر هنري باراس اسبانيا كما شاهدها الرحالة المسلمون ، ص 100 – 120.

فمنْ معارضات شوقي ما هو معروف مشهور منذ حياته ، ومنها ما بقي مجهولا تماما حتى إلى عهد غير بعيد ومنها ما عرف نصها وجهل تعلّقها بنصّ قديم ، فخصصنا جدولين أحدهما للمشهور من معارضات الشاعر ، والثاني لما بقي مجهولا زمنا طويلا أو ما قلّت شهرته أو ما نعتقد شخصيّاً أن يكون الشاعر نظمه معارضة لشعر قديم لصلة متأكدة لاحظناها .

والجدير بالملاحظة أنّ بعض المعارضات — وهي مما اشتهر — تتضمّن إشارة إلى صاحب القصيدة التي يعارضها الشاعر ، ولكنّ أكثرها خلو من الاشارة .

فقد أشار شوقي إلى البوصيري في قوله :

الْمَادِحُونَ وَأَرْبَابُ الهَوَى تَبَعٌ　　　لِصَاحِبِ البُرْدَةِ الفيحَاءِ ذي القَدَمِ (1)

وسمّى البحتريّ في قوله :

وَعَظَ (البحتَرِيَّ) ايوَانُ (كِسرَى)　　　وَشفتْني القصُورُ مِنْ (عبْدِ شمسِ) (2)

وأشار إلى ابن زيدون في قوله في الطالع :

يَا نَائِحَ الطَّلْحِ أشْبَاهٌ عوَادِينَا　　　نَشْجى لوَاديك،أم نَأسى لوَادِينَا (3)

وفي غير الطالع :

فإنْ يَكُ الجنسُ يَا ابْنَ الطَّلْحِ فرَّقَنَا　　　انَّ المصَائبَ يجمَعْنَ المُصَابينَا (4)

وسمى ابن سينا في قوله :

ذهبَ (ابْنُ سينا) ، لم يفزْ بِكِ سَاعَةً　　　وَتَوَلَّتِ الحكمَاءُ ، لم تَتَمَتَّعِ (5)

هذه المعارضات تمتدّ على كامل حياة شوقي الشعرية . فأولاها نظمت سنة 1896 وآخرها سنة 1924 . فليست هي منحصرة في فترة معينة من فترات حياته وهي بصفة خاصة بعيدة عن عهده الأول بنظم الشعر ، فلم يتخذها أسلوبا لامتحان قدرته على النظم ولا ليثبت قدرته على محاكاة القدماء .

وتنزع قصائد شوقي إلى التفوق على معارضتها في الطول إذ لم نجد من بين قصائده ، التي وصلتنا كاملة ما كانت دون معارضاتها في الطول الا القصائد التالية :

— معارضته لرائية البحتري ، فلم تتجاوز 19 بيتا ، بينما بلغت قصيدة البحتري 40 بيتا .
— معارضته لدالية الحصري ، لم تتجاوز 65 بيتا ، بينما بلغت قصيدة الحصري 99 بيتا .

(1) ج 1 ص 190 ، 101 .
(2) ج 2 ص 44 ، 48 .
(3) ج 2 ص 104 ، 1 .
(4) ج 2 ص 104 ، 6 .
(5) ج 2 ص 60 ، 14 . وقد أشار اليه « بالرئيس » في الابيات التالية : 27 ، 29 ، 31 .

- معارضته لدالية الشريف الرضي ، لم تتجاوز 54 بيتا ، بينما بلغت قصيدة الشريف الرضي 82 بيتا .
- أما معارضته لقافية إسماعيل صبري التي تقع في 37 بيتا ، فقد بلغت حسب تحقيق محمد صبري

30 بيتا ، نشر منها في « الشوقيات المجهولة » 12 بيتا . لكن محمد صبري يؤكد أن أصل قصيدة إسماعيل صبري 30 بيتا وأنّ الشاعر زاد عليها بعد ذلك 7 أبيات (1) . فيكون شوقي - عند نظم قصيدته - ساوى معارضته في عدد الأبيات .

وأما معارضته لعينية ابن زريق التي تقع في 39 بيتا ، فقد بلغت حسب محمد صبري 36 بيتا ، نشر منها هو 18 بيتا . وهنا إما أن يكون محمد صبري أخطأ في أصل عدد الأبيات وإمّا أن يكون شوقي لم يدان في ذلك القصيدة عند معارضتها ، وإما أن يكون شوقي عارض القسم الأول فقط من قصيدة ابن زريق . وهذا الاحتمال الأخير أرجح الاحتمالات .

ولا يسعنا في الوضع الراهن أن نعتمد في الدراسة على كل المعارضات المذكورة إذ لم تبلغنا كاملة كلّها ولا كانت جميعها متداولة بين الأيدي . فلذلك اخترنا أن نركز التحليل على معارضات شوقي المشهورة - ما عدا معارضته لدالية الحصري - وعلى معارضتيه لمرثية المتنبي ومرثية المعري . وهما مما لم يشتهر من معارضاته ، ولكنهما متداولتان بين الأيدي .

هذه المعارضات ثلاثة أصناف مختلفة بحسب اختلاف مصادر الالهام :

- قصائد يشترك الشاعران في مصدر الالهام فيها :
  « نهج البردة » لشوقي وبردة البوصيري
  وعينيته وعينية ابن سينا .
- قصائد يتقارب الشاعران في مصدر الالهام فيها :
  مرثية شوقي ومرثية المتنبي
  ومرثيته ومرثية المعرّي .
- قصائد يتباعد الشاعران في مصدر الالهام فيها :
  القصائد الأندلسية الثلاث :
  سينية شوقي وسنية البحتري
  موشح شوقي وموشح ابن الخطيب
  ونونية شوقي ونونية ابن زيدون .

نضيف إليها بائية شوقي وبائية أبي تمام .

---

(1) عدد أبيات القصيدة في الديوان 37 كما ذكرنا ، ونعتقد أن اسماعيل صبري لم يزد على الابيات الثلاثين الاولى قسما واحدا بـ 7 أبيات ، بل زاد عليها قسما آخر أيضا بـ 5 أبيات (انظر هذه الابيات الخمسة في الديوان ص 171 ، وانظر تعليق الناشر عليها) ، فيكون عدد أبيات قصيدة صبري في النهاية بلغ 42 بيتا .

ولم نجد شوقي يحترم التخطيط المتبع في القصائد التي يعارضها – حتى بالنّسبة إلى تلك التي اشترك في مصدر الالهام فيها مع أصحابها – ولا وجدناه يتقيّد بموضوعاتها الجزئية في ترتيبها . انه لا محالة كان يشترك مع من يعارضهم في بعض الموضوعات ولكن أبرز ما في معارضاته من هذه الناحية هو زيادة المواضيع . فتخرج معارضاته كالمشاهد التكميلية التي لا تخلو من كثير مما في الأساس ، إلى جانب ما فيها من تكملة .

فإذا صرفنا النظر عن الأغراض العامّة لاحظنا أن قصائد شوقي لا تتفق الاّ في بعض المواضيع مع معارضاتها . فإذا رمنا الدراسة الأسلوبية المقارنة بينها لم يستقم لنا أمر الاّ باعتماد المواضيع الجزئية المتّفقة :

وفيما يلي نذكر أبرز المواضيع المتفقة :

– بين شوقي والبوصيري :

الاسراء :

شوقي : 83–93 ⟸ 11 بيتا .

البوصيري : 106–116 ⟸ 11 بيتا .

المقارنة بين الاسلام والمسيحية :

شوقي : 116–134 ⟸ 19 بيتا .

البوصيري : 39–54 ⟸ 16 بيتا .

– بين شوقي والبحتري :

وصف ما في المخيّلة :

معالم الوطن في مخيلة شوقي : 17–35 ⟸ 19 بيتا .

بلاط آل ساسان في مخيلة البحتري : 21–49 ⟸ 29 بيتا .

– بين شوقي وابن زيدون :

مناجاة البرق والنسيم :

شوقي : 25–42 ⟸ 18 بيتا .

ابن زيدون : 20–23 ⟸ 4 أبيات .

– بين شوقي والمتنبي :

الفخر بالنفس من حيث هو دال على مناقب الفقيدة :

شوقي : 47–52 ⟸ 6 أبيات .

المتنبي : 22–34 ⟸ 13 بيتا .

– بين شوقي وأبي تمام :

بطولة الممدوح في الهجوم :

شوقي : 45–66 ⟸ 22 بيتا .

أبو تمام : 25–48 ⟸ 24 بيتا .

1) موضوع الاسراء مشترك بين «نهج البردة» لشوقي «وبردة» البوصيري :

شوقي :

83 أَسْرَى بِكَ اللَّـهُ لَيْلاً ، إِذْ مَلاَئِكُهُ وَالرُّسْلُ في المسجدِ الأَقْصَى على قَدَمِ
84 لما خطرتَ بِـهِ الْتَـفُّوا بِسَيِّـدِهِمْ كَالشُّهْبِ بالبدرِ ، أو كالجند بالْعَلَمِ
85 صَلَّى وَرَاءَكَ مِنْهُمْ كُلُّ ذِي خَطَرٍ وَمَنْ يَفُزْ بِحَبِيبِ اللَّـهِ يَأْتَمِمِ
86 جُبْتَ السَّمَاوَاتِ أَوْ مَا فَوْقَهُنَّ بِهِمْ عَلَى مُنَوَّرَةٍ دريَّـةِ اللُّـجُمِ
87 رَكوبـة لَكَ من عزٍّ وَمن شَرَفٍ لاَ فـي الجيادِ وَلا في الأَيْنُقِ الرُّسُمِ
88 مَشِيئَةُ الْخَالِقِ الباري ، وَصَنْعَتُهُ وَقُـدْرَةُ اللَّهِ فَوْقَ الشَّكِّ وَالتُّهَمِ
89 حَتَّى بَلَغْتَ سَمَاءً لاَ يُطَارُ لَهَا عَلَى جَنَاحٍ ، وَلاَ يسعى عَلَى قَدَمِ
90 وَقِيلَ : كُلُّ نَبِيٍّ عِنْـدَ رُتْبَتِـهِ وَيَا مُحَمَّدُ ، هَذَا العَرْشُ فَاسْتَلِمِ
91 خططتَ للدِّينِ وَالدُّنْيَا عُلُومَهُمَا يَا قَارِىءَ اللَّوح ، بل يَا لامسَ القَلَمِ
92 أحطت بَيْنَهُمَا بِالسِّرِّ ، وَانْكَشَفَتْ لَكَ الْخَزَائِنُ مِنْ عِلْمٍ ،ومن حِكَمِ
93 وَضَاعَفَ القُرْبُ مَا قُلِّدْتَ مِنْ مِنَنٍ بِلاَ عِدادٍ ، وَمَا طُوِّقْتَ مِنْ نِعَمِ

البوصيري :

116 يَا خَيْرَ من يمّم الْعَافُونَ سَاحَتَهُ سعيا وَفَوْقَ مُتُون الأَيْنُقِ الرُّسمِ
117 وَمَن هوَ الآيَةُ الْكُبْرَى لمُعْتَبِرٍ وَمَن هُوَ النعمَةُ العُظْمَى لمغتَنِمِ
118 سريتَ مِنْ حَرَمٍ ليلا إلى حَرَمِ كَمَا سَرَى البَدْرُ في دَاجٍ من الظُّلَمِ
119 وَبِتَّ ترقى إِلَى أَنْ نِلْتَ مَنْزِلَةً مِنْ قَابَ قَوْسَيْنِ لَمْ تُدْرَكْ وَلَم تُرَمِ
120 وَقَدَّمَتْكَ جَمِيعُ الأَنْبِيَاءُ بِهَا وَالرُّسْلُ تقديم مخدُوم عَلَى خَدَمِ
121 وَأَنْتَ تَخْتَرِقُ السَّبعَ الطِّبَاقَ بِهِمْ فِي مَوْكِبٍ كنتَ فِيهِ صَاحِبَ العَلَمِ
122 حَتَّى إِذَا لَمْ تَدَعْ شَأْوا لِمُسْتَبِقٍ مِنَ الدُّنُوِّ وَلاَ مرقى لِمُسْتَنِمِ
123 خَفَضْتَ كلَّ مَقَامٍ بالاضَافَةِ إِذْ نُودِيتَ بِالرَّفْعِ مِثْلَ المفرَدِ العَلَمِ
124 كيمَا تَفُوزَ بِوَصلٍ أيِّ مُسْتَتِرٍ عَنِ العُيُونِ وَسِرٍّ أيِّ مُكْتَتِمِ
125 فحزْتَ كُلَّ فخَارٍ غَيْرَ مُشْتَرَكٍ وَحُزْتَ كُلَّ مقَامٍ غَيْرَ مُزْدَحِمِ
126 وَجَلَّ مِقْدَارُ مَا وُلِّيتَ مِنْ رُتَبٍ وَعزَّ إِدْرَاكُ مَا أُولِيتَ مِنْ نِعَمِ

كلّ من الشّاعرين خصّص لموضوع الاسراء 11 بيتا . أمّا شوقي فقد نزّله بين حديثه عن ظروف ظهور الاسلام وحديثه عن جهاد الرسول في سبيل الله ، إلاّ أنه لم يتخلص إليه بشكل يضمن تسلسل الأحداث في

القصيدة بدون قطيعة ، إذ اكتفى بالالتفات إلى الرسول متابعا نفس الأسلوب الخبري يروي قصّة الاسراء كما لو كان مستهلا قصيدة جديدة ، فطابق استقلال الموضوع بذاته استقلال بنيته بذاتها ، ممّا يدلّ على أنّ المواضيع عند شوقي هي بمثابة الحلقات التي تتابع بدون أن تكوّن سلسلة .

أما البوصيري فقد نزّل موضوع الاسراء بين موضوع اعجاز القرآن وموضوع جهاد الرسول والمسلمين في سبيل الله ، وتحول فيه من الخبر إلى الانشاء متوسّعا في نداء الرسول بشكل مكّنه من ربط الصّلة بين موضوع اعجاز القرآن ومعجزة الإسراء ، فكانت مواضيعه كالحلقات تكوّن سلسلة .

وقد تقارب القسمان في التخطيط والمعاني المنظومة في الجملة الاّ أنّ البوصيري توسّع أكثر في خصال الرسول ذاته ، بتحليل تفوّقه على العالمين في الفضل خاصّة وبيان حظوته عند الله بكلّ فخار وخير مقام ، بينما لم يتوسّع شوقي في ذلك وطرق موضوعا أهمله البوصيري هو الحديث عن البراق ، ركوبة الرسول المقدّسة ، فخصّص ثلاثة أبيات لوصفها . وصفها بأنّها من خوارق العادة ، وتخيّلها في صورة مثالية مجرّدة ، فخلد إلى ضرب من الحماسة صبغ حديثه في الاسراء بنفس ملحمي واضح .

بينما تميّز حديث الاسراء في بردة البوصيري بضرب من الموسيقى تمثّلت في قيام كثير من الأبيات على تقطيع ثنائي آل به إلى التغنّي بالحدث والطرب إليه طرب الصوفية :

107 و / مَنْ / هُوَ / الآيةُ / الكبرى / لمُعْتَبِرِ
و / مَنْ / هُوَ / النعمةُ / العظمى / لمغتنِمِ

108 سَرَيْتَ مِن / حرمٍ
لَيْلاً إلى / حرمِ

114 كيما تفوزَ / بوصلٍ / أيّ / مستترٍ
عن العُيُون / وسرّ / أيّ / مكتتمِ

115 فَحُزْتَ / كلّ / فخارٍ / غيرَ / مشتركٍ
وحُزْتَ / كلّ / مقامٍ / غيرَ / مزدَحَمِ

116 وجلّ / مقدارُ / ما / وُلّيتَ / مِنْ / رُتَبٍ
وعزّ / ادراكُ / ما / أوليتَ / مِنْ / نِعَمِ

ويؤكّد النفس الملحميّ عند شوقي اختياره من معجزة الاسراء العناصر البارزة فيها ، تحدث عنها في سرعة وتنقل بينها بدون أن يمهّد للخلوص من عنصر إلى آخر ، ويدعّم ذلك تركيب الجملة في موضوعه ، ذلك أن أبيات شوقي يكاد كلّ منها يكوّن جملة مستقلّة بذاتها ، فموضوع الاسراء عنده يتكوّن من مجموعة جمل هي مجموعة من الصور مستقلّة البنية ، هي صور غير طبيعيّة الحركة ، ولكن لها طاقة كافية لخلق جو ملحمي .

ويؤكّد النفس الغنائي الصوفي عند البوصيري تسلسل العناصر فيها تسلسل التراكيب النحوية فيها ، ذلك أنّ كامل الموضوع قام عنده على جملة كبرى واحدة ، ولّدت مشهدا متناسق العناصر (عناصر النسق : التركيب الندائي والعطف الوظائفي وواو الحال والروابط حتى وكيما والفاء) . ولئن خلا شريط الصور عند البوصيري من الجوّ الملحميّ فقد حوى نفحة غنائية تعبّر عن عاطفة صوفية قويّة .

وتجدر الاشارة إلى أساليب اشترك فيها الشاعر ان في طرق هذا الموضوع لكننا لم نجد شوقي اقتفى أثر البوصيري فيها الا متصرفا .

فقد استعمل في موضوع الاسراء ثلاثة مقاطع من مقاطع البوصيري الأحد عشر : (العَلَم : ش 84 ، ب 111/الرُسُم : ش 87 ، ب 106/نِعَم : ش 93 ، ب 116) تولّد عن الاشتراك في الثالث اشتراك في المعنى ، إلاّ أنّ شوقي سلك سبيل التأكيد والالحاح على دور الاسراء في تقوية المعجزة ، في حين سلك البوصيري سبيل التعظيم .

وتولّد عن الاشتراك في الثاني اشتراك في عبارة كاملة (الأينق الرسم) لكنّ البوصيري تحدّث عن « الأينق الرسم » من حيث هي من دوابّ الناس ، بينما شوقي اتخذها عنصر مقارنة فتزّه البراق ركوبة الرسول عن أن تكون من دواب الناس .

وتولّد عن الاشتراك في الثالث اشتراك في صورة مرئية ، الاّ أن البوصيري شبه الرسول بين بقيّة الرسل بالعلم في معنى القائد بين جنده ، بينما شبّهه شوقي بالعلم في معنى المقتدَى به عامّة ، فكانت الصورة الثانية أكثر ايغالا من هذه الناحية ، مع الملاحظ أن لبيت شوقي هذا صلة أيضا ببيت آخر للبوصيري (هو بيت 108) ، وإن اختلف معه في المقطع ، ففي كليهما تشبيه للرسول بالبدر ، لكن صورة البوصيري مفردة مطلقة ، بينما صورة شوقي تمثيلية ، وصف فيها الرسول بين الملائكة والرسل بالعلم بين الجند .

نضيف إلى ذلك اختلاف الشاعرين في ظاهرتين أخريين :

1) فقد كنى البوصيري عن صيغة النداء « يا محمد » بنداء المفرد العلم في النحو (113) بينما صرّح شوقي به « وقيل .. يا محمد » (90) .

2) وفي الحديث عن شهود الإسراء تحدّث شوقي عن « الملائكة والرسل » (83) بينما تحدّث البوصيري عن « الأنبياء والرسل » (110) .

2 ــ موضوع ما في المخيلة مشترك بين شوقي والبحتري :

معالم الوطن في مخيلة شوقي : 17ــ35 ⟸ 19 بيتا .

وبلاط آل ساسان في مخيلة البحتري : 21ــ49 ⟸ 29 بيتا .

نكتفي في التعليق على القسمين بالملاحظتين التاليتين :

أ – كلا الشاعرين عمد إلى تصوير ما في المخيّلة . لكنّ ما وصفه البحتري هو محظ خيال ليس له صلة بواقع شهده الشاعر في ماضي حياته . إنما هو وصف ما حدث به التاريخ وبرهنت عليه الأطلال الباقية . فوصف البحتري هنا متميز بشيئين :

فهو يتناول موصوفا ساء منقلبه من ناحية وهو من ناحية أخرى لا يستند فيه إلى سابق مشاهدة وعيان . وهو بالتالي يتأمل في قضية إنسانية عامّة يبحث من ورائها عن عبرة الدهر ، ممّا سما بوصفه من مستوى نقل ما تقع عليه حاسّة البصر نقلا مجردا إلى مستوى التأمل في حقيقة الحياة والأحياء تأمل الفيلسوف والشاعر معا .

لكنّ ما وصفه شوقي له مستندات في واقع شهده بوطنه قبل نكبته بالنفي عنه . ولذلك هو يصف عن تجربة شخصية ثم هو يصف واقعا لم يتغيّر عمّا كان عليه بل بقي محتفظا بصورته المشرقة . إنما الذي تغيّر هو وضع الشاعر ، فهو يصف عن بُعْد في المكان وبَعْد سابق تجربة وعيان .

فالقضيّة عند شوقي تتلخّص في تصوير نكبة شخصيّة ، إمكانية التغلّب عليها ليست مستحيلة ، إن لم يعبّر فيها عن حيرة فيلسوف فقد عبّر عن عاطفة شاعر .

ب – أهمّ العناصر المشتركة التي اعتمد عليها الشاعران في الوصف هي أداة « كأن » وفعل « رأى » ، أفادا بهما التقريب ، لأنّهما عمدا إلى تصوير ما في المخيّلة . والتقريب وظيفته احضار صورة مشرقة للموصوف في الذهـن .

لكن طريقة شوقي في الوصف كانت تفصيليـة وخاضعـة لمخطط محكم حيث بدئت جلّ مراحل المشهد الوصفي إما بـ« كأنّ » وإما بفعل « رأى » على أنّه فعل جملة واقعة خبر « كأنّ » ، يتلوه توسع في معاني موضوع جزئي مستقلّ ممّا جعل هذه المواضيع تكوّن حلقات متتابعة ولكن غير متسلسلة :

17 وكأنّي أرى الْجَزِيرَةَ أيْكًا ... نَغَمَتْ طَيْرُهُ بِأرْخَمِ جَرْسِ

....

22 وَأرَى النيلَ كَالْعَقِيقِ بِوَادِيـهِ وَإنْ كَانَ كَوْثَرَ المُتَحَسِّي

....

25 وَأرَى الْجِيزَةَ الحَزِينَةَ ثَكْلَى ... لَمْ تُفِقْ بَعْدُ مِنْ مَنَاحَةِ رَمْسِ

....

28 وَكَأنَّ الأهْرَامَ مِيزَانُ فِرْعَوْ ... نَ بِيَوْمٍ عَلَى الجبابر نَحْسِ

....

بينما كانت طريقة البحتري إجمالية وخاضعة لتوارد الخواطر . وكان النفس فيها متصاعدا إلى درجة الاحتداد في الخاتمة التي تردّد فيها استعمال « كأن » في صدر كلّ بيت ، مما جعل الشاعر يخرج من هذا القسم بقفلة غنائية شخصيّة مؤثرة :

45 فَكَأنّي أرَى الْمَرَاتِبَ وَالْقَوْ ... مَ إذَا مَا بلغتُ آخِرَ حِسي

46 وَكَأنَّ الْوُفُودَ ضَاحِينَ حَسْرَى ... مِنْ وُقُوفٍ خَلْفَ الزِّحَامِ وَخُنْسِ

47 وكأنَّ القِيانَ وَسْطَ المَقَا صِيرِ يرَجُعْنَ بيْنَ حُوّ ولُعْسِ
48 وكأنَّ اللِّقَاءَ أوَّلَ مِنْ أمْسِ وَوَشْكَ الفِرَاقِ أوَّلَ أمْسِ
49 وكأنَّ الَّذي يُرِيدُ اتِّبَاعًا طَامِعٌ في لُحوقِهِمْ صُبْحَ خَمْسِ

يصحّ لنا اعتمادا على هذين النموذجين أن نستنتج : أن الذي كان يتوقّع من ذوبان شخصيّة الشاعر في طرق مواضيع سبق أن طرقها الشعراء قبله في نفس الاتجاه – اتّفق فيها مع أصحابها في مصادر الالهام أو لم يتّفق – لم يحصل . فشخصيّة شوقي فيما اشترك فيه مع غيره من الشعراء بارزة ، وطرافة عطائه واضحة .

فلم تقم المعارضة عنده على النسخ ولا السلخ ولا المسخ ، ولا كانت ترجمة مجردة للنصوص من لغتها القديمة إلى لغته الحديثة وإنما كانت المعارضة عنده بمثابة ما يسمّى اليوم بـ« القراءة الجديدة » للموضوع المشترك أو المتقارب .

المقاطع :

المقطع هو اللفظ الذي يتخيره الشاعر لختام البيت . وإذا كان الشاعر المجيد يجري بقيّة ألفاظ البيت عن اختيار آليّ ، فإن حدّا أدنى من الاختيار الواعي يتحتّم توفّره لاجراء المقطع . ذلك أن المقطع ليس كبقيّة الألفاظ في الشعر يستعمل للايفاء بحاجة التركيب أو المعنى أو الوزن فقط ، إنما يتميز عنها بكونه يحتضن العناصر القارة ، فيستعمل ليفي بحاجة البيت إلى القافية .

وكثيرا ما يتخيّر الشاعر مقطعهُ قبل بناء بيته ، ثمّ يبحث له عن مادّة ملائمة وتراكيب وافية تسبقه وتفضي إليه ، لذلك يصحّ أن نعتبر المقطع الحجر الأساسيّ في بناء البيت وإن كان يستأثر بآخر منزلة فيه . فالمقطع لا يتوّج البيت إلاّ عند الناظر في البيت بعد اكتمال بنائه أما الحقيقة فهو الذي يتحكّم في وجه اختيار مختلف عناصر البيت ، وهو الذي يولّد صورته الكاملة .

وليست عمليّة القطع عملية سطحية تقتصر على تعيين عناصر القافية المشتركة بين مختلف الأبيات . إنما هي عمليّة جذريّة ، ذلك أن المقطع هو إطار صوتي يحتضن عناصر القافية وهو إلى جانب ذلك إطار دلالي ، يرتبط بمفاهيم معيّنة ، يتحتّم الملاءمة بين مختلف هذه الطاقات حتّى تنتج كلاما شعريّا .

ولذلك نعدّ المقطع مقياس توفق الشاعر إلى نظم الشعر أو عدم توفقه ، ونعتبره مميّز الشعر الكلاسيكي العمودي الأكبر ، إذ ليس معنى ما يسمّى « بالشعر الحرّ» في رأينا براجع الا إلى تخلّصه من ضرورة القطع في موطن معيّن وبعد مقادير معيّنة .

وتخيّر المقطع المعيّن قد يحتّم استعمال عبارة معيّنة معه لأن لفظه يرد فيها ، أو استعمال صورة لأن لفظه ينبّه إليها أو استعمال مقابلة ، كثيرا ما يرد لفظه أحد شقّيها ، وقد لا يكون له من ذلك أو مثله شيء كما قد يكون زائدا عن الحاجة أو محدثا التباسا .

والمقطع في معارضات شوقي أبرز مظاهر الاشتراك بينها وبين القصائد التي تعارضها على الاطلاق . فالنظر في جداول الموافقات (1) بين مقاطع المعارضات التي ذكرنا يؤكد لنا ذلك ويمكّن من استخلاص النسب التالية :

اشتركت معارضة شوقي وقصيدة البحتري في 45 مقطعا من 56 بنسبة 80 % أي في أكثر من 5/4 .
واشتركت معارضته وبردة البوصيري في 117 مقطعا من 163 بنسبة 72 % أي في أكثر من 3/2 .
واشتركت معارضته وقصيدة أبي تمام في 42 مقطعا من 71 بنسبة 59 % أي في 2/1 .
واشتركت معارضته وموشح لسان الدين بن الخطيب في 9 مقاطع من 18 (2) بنسبة 50 % أي في 2/1 .
واشتركت معارضته ومرثية المتنبي في 17 مقطعا من 34 بنسبة 50 % أي في أقلّ من 2/1 .
واشتركت معارضته ومرثية المعري في 30 مقطعا من 68 بنسبة 44 % أي في أقل من 2/1 .
واشتركت معارضته وقصيدة ابن زيدون في 18 مقطعا من 51 بنسبة 35 % أي في أكثر من 3/1 .
واشتركت معارضته وقصيدة ابن سينا في 4 مقاطع من 21 بنسبة 19 % أي في 5/1 .

والملاحظ أن شوقي لا يخضع هذه المقاطع في معارضاته للترتيب الذي تكون عليه في أصولها ، فهو لا يقتفي أثر القدماء خطوة خطوة في ذلك .

وقد يبدو بديهيا أن يشترك الشاعران في مجموعة من المقاطع إذا اشتركا في الوزن والقافية حتى إذا لم يقصد أحدهما معارضة الآخر أو لم ينظر أحدهما في قصيدة الآخر لأنهما يستمدان مقاطعهما من رصيد لغوي مشترك ، فما بالك إذا كان أحدهما يعارض الآخر ؟

لكنّ ارتفاع نسبة المقاطع المشتركة في معارضات شوقي ليس مما يتصور بالبديهة أو يفسر الا على أنه من خصائص المعارضة عند شوقي لا سيما أنّ ذلك هو أبرز مظهر تلتقي فيه قصائده مع معارضتها .

هذا يدل على أن النصيب الذي يأخذه شوقي من القصائد التي يعارضها يتركز — ونكاد نقول ينحصر — في مجموعة من الكلمات المفاتيح ، وجلّ الكلمات المفاتيح في الشعر من قبيل المقاطع . فالطريق المعبدة تتيح من سهولة السير ما لا تتيحه الطريق الوعرة .

لكنّ سهولة السير لا يستفيد منها كثيرا من عدم امكانيات التشجيع ، ولا يحتاج إليها من كانت طريقه قصيرة . وكذلك الكلمات المفاتيح ، يمكن أن يوفّرها القاموس للشاعر ولكن معزولة غير جارية في الاستعمال فلا يستفيد منها إلا بقدر عاديّ غير متميّز .

فاقتفاء الشاعر أثر القدماء في مقاطعهم إنما هو وجه من وجوه التسلّح بأكثر ما يمكن من طاقات إطالة النفس في القصيدة من ناحية وهو من ناحية أخرى وجه من وجوه تطعيم شعره ببعض الأساليب

---

(1) انظر جداول الموافقات في الفهارس .
(2) لا ندخل في العد الا المقاطع الموحدة الرئيسية .

الموروثة (1) . ذلك أنّ بعض المقاطع فيما لاحظنا من معارضات شوقي لم تنتقل الا مع عبارات ترد فيها أو صور تساهم في اجلائها أو معان تشارك في أدائها .

هكذا تكتسي المعارضة عند شوقي من الناحية الفنية صبغة ضمان رصيد لغوي خاصّ بالاجراء في المقاطع ، ذلك للإيفاء بحاجة القافية وخاصّة لتوسيع آفاق التفكير والشعور مادّيّا ومعنويّا . ومن شأن دراسة المظاهر المشتركة بين قصائد شوقي ومعارضاتها أن تبيّن أثر المقاطع في توليدها بأكثر جلاء .

العبـارات :

استمدّ شوقي بعض العبارات من القصائد التي عارضها . ونكاد لا نقع على أثر لهذه العبارات المشتركة الاّ في مقام المقطع . فاقتفاء شوقي أثر الشعراء في استعمالها منجرّ عن قطعه كثيرا من أبياته بألفاظ هي من جملة ما تخيروه لختام الأبيـات .

ولا يعنينا البحث في هذه العبارات لتحسّس مدى اتجاه شوقي إلى التراث أو مدى عزوفه عنه ، إنما يعنينا البحث في صور ابتعاث هذه العبارات وأشكال دخولها في شعر الشاعر وما داخل طاقتها الايحائية في شعره من تغيير بالنسبة إلى ما كانت عليه في شعر الأقدمين .

فقد قامت هذه العبارات المشتركة في الغالب ، إما على لفظين مركّبين تركيب نعت ومنعوت ، وإما على لفظين متعاطفين .

ظاهرة النعت في العبـارة :

ومن تراكيب النعت ما تبنّاها الشاعر في قوالب عبارات مجرّدة احتفظ بها كما هي ، لم يغيّر شيئا في طاقتها الايحائية لا بالزيادة ولا بالنقصان :

شوقي ، 4 :

خُطَاكَ فِي الحقِّ كَانَتْ كُلُّهَا كَرَمًا   وَأَنْتَ أَكْرَمُ فِي حَقْنِ الدَّمِ السَّرِبِ

أبو تمّام ، 23 :

كَمْ بَيْنَ حيطَانِـهَا من فارسٍ بَطَلٍ   قَانِـي الذَّوَائِبِ فِي آنِـي دَمٍ سَرِبِ

شوقي ، 70 :

وَالجاعلِـينَ سُيُوفَ الهنـدِ أَلْسُنَهُـمْ   وَالكَاتِبِـينَ بِأَطرَافِ القَنَا السُّلُبِ

(1) وهو كذلك وجه من وجوه استدعائه لها جلال القدم وذلك خاصة اذا كان المقطع اسما قديما ، من قبيل الاعلام، مثل «هرم» ممدوح «زهير» (شوقي ، 46/البوصيري ، 152) و «عبد مناف» (شوقي ، 34/ المعري ، 3) «والفرس» (شوقي ، 42/البحتري ، 22) أو من قبيل الاماكن ، مثل ، «قدس» وهو اسم جبل (شوقي ، 68/البحتري ، 41) و «العلم» (شوقي 1. الصدر/البوصيري ، 6) .

أبو تمّام ، 44 :

أمَانيـا سَلَبتَهُمْ نُجحَ هاجِسِـهـا ظُبَى السّيُوفِ وَأطرَافُ القَنَا السُّلُب

شوقي ، 12 :

يتَوَهّجُونَ وَيَطفأونَ ، كَأنّهُـمْ سُرُجٌ بِمُعْتَرَكِ الرّياحِ الأربَعِ

ابن سينـاء ، 9 :

وَتَظلُّ سَاجِعَةً عَلَى الدِّمنِ التِي درست بِتكرَارِ الرّياحِ الأرْبَعِ

هذه عبارات جهزها الشعراء قبل شوقي ، واستعملها هو بدون تصرّف يذكر كما لو كانت من الرصيد اللغويّ المشترك ، ومن الثابت على كلّ حال أنّ ابتعاثها في شعره هيّأ له مقاطع الأبيات وقوافيها .

ولكن شوقي اقتفى أثر الشعراء في عبارات قوامها تراكيب نعت أيضا إن لم يتصرف في بناها كالتراكيب السّابقة فقد تصرف في متعلّقاتها ، فإذا العبارة منها تتعلّق في شعره بغير ما تعلّقت به في القصيدة المعارضة .

شوقي ، 75 :

وَكَمْ ثلمتَ بهمْ منْ معقلٍ أشِبٍ ؟ وَكم هزَمتَ بهم من جَحْفَلٍ لَجِبِ؟

أبو تمّام ، 40 :

لوْ لمْ يَقُدْ جَحْفَلاً يَوْمَ الوَغى لَغَدَا منْ نفسهِ وَحْدَها في جَحْفَلٍ لَجِبِ

فأبو تمام اتخذ العبارة وصفا للممدوح الغازي بينما اتخذها شوقي وصفا للعدوّ .

شوقي ، 1 :

أجَلٌ وَإنْ طَالَ الزّمَانُ مُوَافِ أخْلَى يَدَيْكَ مِنَ الخَلِيلِ الوَافِي

المعرّى ، 24 :

هَلاّ دَفَنْتُمْ سَيْفَهُ فِي قَبْرِهِ مَعَهُ فَذَاكَ لَهُ خَلِيلٌ وَافِ

«الخليل الوافي» عبارة شبه بها المعرّي سيف الفقيد ، بينما أطلقها شوقي على الفقيد وأمثاله .

شوقي ، 87 :

ركُوبَةٍ لَكَ مِنْ عزّ وَمن شَرَفٍ لا في الجيَادِ ، وَلا في الأيْنُقِ الرُّسُمِ

البوصيري ، 116 :

يَا خَيْرَ مَنْ يمّم العَافُونَ سَاحَتَهُ سَعْيًا وَفَوْقَ متون الأيْنُقِ الرُّسُمِ

«الأينق الرسم» هي عند البوصيري من دواب الناس ، ولم يتحدث عن ركوبة الرسول ، بينما هي عند شوقي عبارة مقارنة ، ذكرها ليتره دابة الرسول عن أن تكون منها .

هذا ضرب من اقتفاء أثر القدماء في العبارة يميّزه في استعمالات شوقي التصرف في الطاقة الدّلالية .

ويندر أن يستعمل الشاعر العبارة الجاهزة التي تحدث تغييرا عميقا في البيت :

شوقي ، 132 :

تِلْكَ الشَّوَاهِدُ تَتْرَى كُلَّ آوِنَةٍ   في الأعْصُرِ الغُرِّ، لا في الأعْصُرِ الدُّهُمِ

البوصيري ، 87 :

وَأَحْيَتِ السُّنَّةُ الشَّهبَاءُ دَعْوتَهُ   حَتَّى حَكَتْ غُرَّةً في الأعْصُرِ الدّهمِ

فالعبارة المشتركة دخلت في بيت البوصيري في تشبيه تمثيل (الدعوة في السنة الشهباء : الغرة في الأعْصُرِ الدهم) مع مقابلة غير مُتوازنة (غرة : الأعْصُرِ الدُّهم) ، بينما تجردت في بيت شوقي من التشبيه ولكنها دخلت في مقابلة متوازنة (الأعْصُرِ الغرّ : الأعْصُرِ الدّهم) .

ظاهرة العطف في العبارة :

والظاهرة الثانية في العبارة الجاهزة أن تكون قائمة على لفظين متعاطفين (1) .

قد يكون اللفظان متكاملين في الدلالة أو متقاربين فيها فيكون العطف فيهما كالاتباع لا يتجاوز وظيفة تأكيد المعنى .

شوقي ، 18 :

لاَ خَيْرَ فِي مِنْبَرٍ حَتَّى يَكُونَ لَهُ   عُودٌ مِنَ السُّمْرِ ، أو عودٌ من القُضُبِ

أبو تمام ، 36 :

لوْ يعلْم الكفرُ كم من أعصُرٍ كَمَنَتْ   لَهُ العَوَاقِبُ بينَ السُّمْرِ وَالقُضُبِ

شوقي ، 29 :

كُنَّ الرَّجَاءَ وَكُنَّ اليَأسَ ، ثمَّ مَحَا   نُورُ اليَقِينِ ظَلاَمَ الشَّكِ وَالرِّيَبِ

أبو تمام ، 2 :

بِيضُ الصَّفَائِحِ لاَ سُودُ الصحائفِ في   مُتُونِهِنَّ جَلاَءُ الشَّكِّ وَالرِّيَبِ

أو يكون اللفظان مختلفي الدلالة بحيث يعيّن اجتماعهما قضية مشتركة بين الشاعرين .

شوقي ، 10 :

وَلاَ أزِيدُكَ بِالاسْلاَمِ مَعْرِفَةً   كُلُّ المُرُوءَةِ فِي الاسْلاَمِ والحسب

---

(1) ندر جدا قيام العبارة المشتركة على فعلين متعاطفين مثل (شوقي ، 23/البحتري ، 14) .

أبو تمـام ، 67 :

خَلـيفَةَ اللّهِ جَازَى اللّهُ سَعْيَكَ عَنْ ... جُرْثُومَةِ الدّيـنِ وَالاسلاَمِ وَالحَسَبِ

فالجمع بين « الاسلام والحسب » يكشف أن القضيّة المشتركة بين الشاعرين هي قضيّة عقيدة وشرف في نفس الوقت .

إن استعمال هذا الضرب من العبارات لم يصحبه في شعر شوقي تصرّف خاصّ ، فلم نلمس في طاقتها الايحائية روحا جديدة .

ومن العبارات المشتركة المستعملة عند الشاعرين في غير مقام المقطع – وهي قليلة جدا نسبيّا – نذكر :

عبارة التفجّع « لك الله » في صدر البيت :

شوقي ، 18 :

لَكِ اللّهُ من مَطْعُونَةٍ بقنا النّـوَى ... شَهِـيدَةِ حَرْبٍ لَمْ تُقَارِفْ لها إثْمَا

المتنبي ، يرثي جدته ، 3 :

لَكِ اللّهُ مِـنْ مَفْجُوعَةٍ بِحَبِيبِـهَـا ... قَتِيلَةِ شَوْقٍ غَيْرِ مُلْحِقِهَا وَصْمَا

عبارة نداء لمناجاة البرق « يا ساريَ البرق » في صدر البيت أيضا :

شوقي ، 25 :

يَا سَارِيَ البَرْقِ يرمي عَنْ جَوَانِحِنَا ... بَعْدَ الهُدُوءِ ، وَيَهْمِي عَنْ مَآقِينَا

ابن زيدون ، 20 :

يَاسَارِيَ البَرْقِ غَادِ القصْرَ وَاسْقِ بِهِ ... من كَانَ صرفَ الهوَى وَالْوِدَّ يَسْقِينَا

فتتبيّن هكذا أنّ شوقي يقتفي أثر القدامى في العبارة لداعيين متفاوتين جدا داع صوتي ، وهو أقوى الداعيين بعد أن بيّنا نزعة الشاعر غالبا إلى استقاء العبارة من مقام المقطع واحلالها في مقام المقطع من شعره أيضا ، فتكون بذلك إطارا يحتضن عناصر القافية ، وداع دلاليّ وهو أضعف الداعيين بعد أن بيّنّا أن اختيار شوقي العبارة المشتركة كان في الغالب مما قام على ظاهرتي النعت والعطف ، وهما من التوابع التي تردد معنى ولا تعبّر عن آخر .

وإذا أضفنا إلى ذلك أنّ شوقي قلّما يسند إلى العبارات طاقة ايحائية جديدة – وان تصرف أحيانا في بعض العبارات التي يستصحبها – تبينّا أنّه لا يتجه إلى قصائد القدماء في معارضاته ليتبنى مقادير من ثروتها الدلالية بقدر ما يتجه إليها ليستقي من رصيدها اللغوي موادّ تمكّنه من إطالة النّفس في حظه الدلالي الشخصي .

المعـاني :

ومن مظاهر الاشتراك بين معارضات شوقي والقصائد التي يعارضها : المعاني . لكن اشتراكها في المعاني محدود ، وإن كان أكثر بروزا من الاشتـراك في التعابيـر أو الصور ، فهو لا يتوفّـر أكثر من مـرة في كل

30 بيتا تقريبا الاّ أنه يتميّز بمرونة خاصة ذلك أنّه ليس رهين استعمال الشاعر مقطعا مشتركا إلى جانب المعنى المشترك ، فهو يتولّد في البيت عن المقطع المشترك الملتزم كما يتوفر مستقلاّ . ولكننا نلاحظ أن نسبة ما توفّر منه متولدا عن المقطع كبيرة جدا ، تجعلنا نعتبر حتّى في هذا الباب أن مظاهر الاشتراك بين معارضات شوقي والقصائد التي يعارضها ترجع كلّها إلى مظهر واحد صوتي هو المقطع .

والملاحظ أن شوقي لم يأخذ المعاني على هيئاتها في أصولها بل تصرّف فيها ، فلم تكن داخلة في شعره دخول الاستشهادات ولا دخول الاقتباسات (1) وإنّما دخول لبنات الثقافة في تكوين الانسان التي لا يحاسب على تبعيّة في الاستظهار بها لا بل ينظر إلى مدى توفّقه في تكييفها لينطلق في بنائه الشخصي .

وقد حصل لشوقي التصرّف في المعنى بالمناقضة أو التحويل ، كما حصل مع الموافقة بل أكثر ما كان منه حصل مع الموافقة .

1 ـ التصرّف مع الموافقة :

فقد لا يبعد سبيله عن ترجمة المعنى ولا يزيده إلاّ تهذيبا :

شوقي ، 101 :

إمْرَةُ النَّاسِ هِمَّةٌ ، لاَ تَأَتَّى لِجَبَانٍ وَلاَ تَسَنَّى لِجِبْسِ

البحتري ، 1 :

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يدنسُ نَفْسِي وَتَرَفَّعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جِبْسِ

صاغ شوقي حكمةً من المعنى الذي اتخذه البحتري سلوكا .

شوقي ، 10 :

إلَى حَيْثُ آبَاءُ الْفَتَى يَذْهَبُ الفَتَى سَبِيلٌ يَدِينُ العَالَمُونَ بِهَا قِدْمَا

المتنبي ، يرثي جدته ، 2 :

إلَى مثلِ مَا كَانَ الْفَتَى مَرْجِعُ الفتَى يَعُودُ كَمَا أُبْدِي وَيُكْرِي كمَا أَرْمَى

وافق المتنبي في الاجمال الذي في الصدر ، وخالفه في العجز فلم يفصّل بل عوّض التفصيل بمعنى جديد ، وتخلّص في نفس الوقت من تعقّد اللغة .

(1) نستثني اقتباسه العجز من قول ابن زيدون في نونيته ، 5 :

غيظ العدا من تساقينا الهوى فدعوا بأن نغص فقال الدهر : آمنا

حيث قال ، 78 :

و لم ندع لليالي صافيا فدعت بأن نغص فقال الدهر آمينا

شوقي ، 93 :

وَضَاعَفَ القربُ مَا قُلّدْتَ مِنْ مِنَنٍ بِلاَ عِدَادٍ ، وَمَا طُوِّقْتَ من نِعَم

البوصيري ، 116 :

وَجَلّ مِقْدَارُ مَا وُلّيتَ مِنْ رُتَبٍ وَعزّ ادْرَاكُ مَا أوليتَ مِنْ نِعَمِ

بينما سلك البوصيري سبيل التعظيم ، تعظيم دور الاسراء في تقوية المعجزة ، سلك شوقي سبيل الالحاح .

شوقي ، 115 :

انْ قلتَ في الأمر « لا » أو قلتَ فيه « نعم » فخيرة اللّهِ في « لا » منك أو « نَعَمِ »

البوصيري ، 36 :

نَبيُّنَا الآمِرُ النَّاهِي فَلاَ أحَدٌ أبَرَّ في قوْلِ « لا » مِنْهُ وَلاَ « نَعَمِ »

إذا كان البوصيري أجمل دور الرسول في الأمر والنهي ، ثم فصّل ، فإن شوقي عبّر عنه كناية وعمد في نفس الوقت إلى ترديد « لا » و« نعم » فعزّز الموسيقى في البيت .

هذا يبيّن أننا إذا خرجنا من بابي الاستشهاد والاقتباس لم نجد الاشتراك في المعنى قضيّة ذات شأن لأن التصرّف الذي يلحقه في أساليب أدائه يقوّض مبدأ ملكيّة المعاني ، ومن ثمّ هو يضبب كلّ علاقة بين كلام وكلام

وقد يتصرف شوقي في المعنى مع موافقته بما يبدو لنا كالترجمة يداخلها بعض التأويل ، وهذه أمثلة من ذلك لا تحتاج إلى تعليق سوى أنّ أبيات شوقي هي كالبدائل للأبيات المعارضة :

شوقي ، 1 :

ضُمّي قِنَاعَكِ يا سُعَادُ أوْ ارْفعِي هَذِي المَحَاسِنُ مَا خُلِقْنَ لِبُرْقُعِ

ابن سيناء ، 2 :

مَحْجُوبَةٌ عَنْ كُلّ مُقْلَةِ عارِفٍ وَهْيَ التِي سَفَرَتْ وَلَمْ تَتَبَرْقَعِ

شوقي ، 30 :

تَلَمّسَ التّركُ أسْبَابًا ، فَمَا وَجَدُوا كَالسَّيْفِ مِنْ سُلَّمٍ لِلْعِزّ أوْ سَبَبِ

أبو تمام ، 64 :

كم كانَ في قطعِ أسْبَابِ الرقَابِ بِهَا إلَى المُخَدَّرَةِ العَذْرَاءِ من سَبَبِ

شوقي ، 83 :

وَازَّيّنَتْ أمهاتُ الشّرْقِ ، وَاسْتَبَقَتْ مهَارِجُ الفَتْح في المَوْشِيَّةِ القُشُبِ

أبو تمام ، 12 :

فَتْحٌ تَفَتَّحُ أبْوَابُ السَّمَاءِ لَـــهُ   وَتَبْرُزُ الأرْضُ فِـي أثْوَابِـهَا القُشُبِ

2 ــ التصرّف بالمناقضة أو التحويل :

وقد يتبع تصرّف الشاعر في دالّ المعنى تصرّف في مدلوله على سبيل المناقضة أو التحويل ومع هذا الضرب من التصرّف تأخذ المعارضة عند شوقي معنى المناقضة أو المضادة أو المخالفة الاّ أن ذلك ليس ممكن الاطلاق عليها لقلّة أثر هذا التصرف في معارضاته . فمن مظاهر المناقضة التامّة الأمثلة التالية :

شوقي ، 6 :

لم يأتِ سَيْفُكَ فَحْشَاءً ، وَلاَ هَتَكَتْ   قَنَاكَ مِـنْ حُرْمَةِ الرّهْبَانِ وَالصُّلُبِ

أبو تمّـام ، 10 :

لَوْ بَيَّنَتْ قطّ أمْـرًا قَبْـلَ مَـوْقِـعِـهِ   لم تُخْفِ مَا حَلَّ بِالأوْثَانِ وَالصُّلُبِ

فأبو تمام يثبت أن النكبة التي جرها المعتصم حلّت بالوثنيّة ثم بالمسيحية بينما شوقي يثبت أن الغازي لم يضرّ بالمسيحية والمسيحيين .

شوقي ، 31 :

لَمَا كانَ لي في الحَرْبِ رَأيٌ وَلاَ هَوًى   وَلاَ رُمْتُ هذا الثُّكْلَ لِلنَّاسِ وَاليُتْمَا

المتنبي يرثي جدته ، 27 :

كَأنَّ بَنِـيهِـمْ عَالِمُـونَ بِأنَّنِـي   جَلُوبٌ إلَيْهِمْ مِـنْ مَعَادِنِهِ اليُتْمَا

فالمتنبي يثبت لنفسه إمكانية التسبّب في اليتم عند الأعداء ، وشوقي ينفيها عن نفسه .

شوقي ، 11 :

رَيَاحِـينُ في أنْفِ الوَلِـيِّ ، وَمَا لَـهَـا   عَـدُوٌّ تَرَاهُمْ في مَعَاطِسِـهِ رَغْمَـا

المتنبي ، يرثي جدته ، 23 :

لَئِنِ لَـذَّ يَوْمُ الشَّامِتِـينَ بِـيَوْمِهَا   لَقَدْ وَلَدَتْ مِنِّي لأنْفِهِمِ رَغْمَـا

فالمتنبي يشير إلى أنّه هو آفة أعداء الفقيدة ، وشوقي ينفي أن يكون للفقيدة أعداء حتّى يوجد من يتصدّى لهم .

ومن مظاهر تحويل المعنى ، ما حصل بين الأمثلة التالية :

شوقي ، 32 :

وَلَمْ يَكُ ظُلْمُ الطَّيْرِ بِالرِّقِّ لي رِضًـا   فكيفَ رِضَائي أنْ يَرَى البشرُ الظُّلْمَا ؟

المتنبي ، 34 :

فَلاَ عَبَرَتْ بِي سَاعَةٌ لاَ تُعِزُّنِي وَلاَ صَحِبَتْنِي مهجَةٌ تقبل الظُّلْمَا

فبينما رفض المتنبي أن يلحق به هو ظلم ، رفض شوقي أن يلحق الظلم كافة البشر .

شوقي ، 46 :

يُزْرِي قريضي زُهيراً حِينَ أَمْدَحُهُ وَلاَ يقَاس إِلَى جُودِي لَدَى هَرِمِ

البوصيري ، 152 :

وَلَمْ أُرِدْ زَهْرَةَ الدُّنْيَا التِي اقْتطفتْ يَدَا زُهيرٍ بِمَا أَثْنَى عَلَى هَرِمِ

جانس البوصيري بين « زهرة » و« زهير » وأثبت أنّ مدحه الرسول تعبّد لا تكسّب ، وذهب شوقي إلى تفضيل مدحه الرسول على مدح زهير « هرما » فإلى عدّه « عطاء » معنويا يفوق عطاء « هرم » ممدوح زهير . ولكنه لم يخلص إلى ذلك الاّ مع غموض التعبير في العجز .

يوضّح هذا التحليل أنّ العامل الصوتي المتمثل في تخيّر ألفاظ معينة لقطع الأبيات يبقى قويّا حتّى بالنسبة إلى المعاني المشتركة لما لاحظنا من كثرة اتفاق اشتراك المعنى بين بيتين مع اشتراك لفظ المقطع فيهما .

لكننا في هذا الباب ندخل عاملا آخر في الحساب ، هو العامل الفكري أو الأخلاقي الذي لاحظنا أنه اضطر شوقي أحيانا إلى العودة إلى بعض المعاني الواردة في القصائد التي يعارضها لمناقضتها حينا وتحويلها حينا آخر ، كأنه يرفع بذلك التباسا محتملا أو احتجاجا منتظرا ممن قد يفهم أن المعارضة تنبني على الموافقة التامة .

الصـــور :

أكثر الصور المشتركة بين قصائد شوقي والقصائد التي عارضها وردت في أبيات مشتركة في المقاطع . ولم نلف شوقي في هذا الباب أيضا محتفظا بالصورة القديمة إلا بعد التصرّف فيها . وقد تم تصرّفه في الصّور بأشكال مختلفة ومتفاوتة الأهمية ولكنّ جميعها ضروب تعدّ من محاولات التجديد في الصورة وبعث روح الطرافة فيها .

1 ــ التصرّف في المعنى :

ظهر تصرّفه في الصّور من حيث المعنى ، فكانت الصورة عنده أكثر تقييدا مما هي عليه في أصلها أو أكثر إطلاقا .

شوقي ، 62 :

وَعَلَى الْجُمْعَةِ الجَلاَلَةُ ، وَ(النَّا صِرُ) نُورُ الخَمِيسِ تَحْتَ الدَّرفْسِ

البحتري ، 23 :

وَالْمَنَايَا مَوَاثِلٌ وَأَنُو شَرْ وَانَ يُزْجِي الصفُوفَ تَحْتَ الدِّرَفْسِ

في البيتين صورة مشتركة الاّ أن محورها الرئيسي عند البحتري هو الجيش المقود بينما محورها عند شوقي هو القائد ، فصورة شوقي أكثر تقييدا وتخصيصا .

شوقي ، 76 :

وَمَكَانُ الْكِتَابِ يُغْرِيكَ رَيًّا وَرْدِهِ غَائِباً ، فَتَدْنُو لِلَمْسِ

البحتري ، 28 :

يَغْتَلِي فِيهِمِ ارْتِيَابِيَ حَتَّى تَتَقَرَّاهُمُ يَدَايَ بِلَمْسِ

فالبحتري عبّر عن شعور من ناحية وتجربة من ناحية أخرى باستعمال ضمير المتكلّم ودخوله في التجربة ، بينما أطاق شوقي الخطاب باستعمال ضمير المخاطب وتحدث عن مجرّد امكانية تجربة مشتركة .

2 ـ التصرّف في الطاقة الايحائية :

وقد تبنّى شوقي صورا بعد أن تصرف في طاقتها الايحائية . فقد بدت لنا صورُه من هذه الناحية أكثر تصريحا ووضوحا منها عند الشعراء الذين يعارضهم :

شوقي ، 36 :

لما انبَرَتْ نَارُهَا تَبْغِيهُمُ حَطَبًا كَانَتْ قِيَادَتُهُمْ حَمَّالَةَ الحَطَبِ

أبو تمام ، 58 :

إنْ يعْدُ منْ حرِّهَا عدْوَا الظّليمِ فقدْ أوْسعْتَ جامحهَا منْ كثْرَةِ الْحَطَبِ

يشترك البيتان في وصف شدة الحرب واضطرامها ، كما يشتركان في وصف جنود العدو تأكلهم نار الحرب ، بالحطب تلتهمه النار ، غير أن شوقي قرّب الصورة أكثر بذكر الموصوف في الصدر، فكانت صورته من باب التشبيه لا من باب الاستعارة .

شوقي ، 81 :

جلَّلَ الثَّلْجُ دُونَهَا رَأسَ (شِيرَى) فَبَدَا مِنْهُ في عَصَائِبَ بِرْسِ

البحتري ، 42 :

لابِسَاتٌ مِنَ الْبَيَاضِ فَمَا تُبْـ ـصِرُ مِنْهَا إلاَّ فَلاَئِلَ بِرْسِ

في كلا البيتين وصف للثلج في أعلى الجبل بعصائب البرس (: القطن) ، لكن الصورة أخفى في بيت البحتري لعدم ذكر المشبه به .

3 — التصرف في الموصوف :

ولعلّ التصرّف في الموصوف أعمق أضرب التصرف عند شوقي لأنه يتناول الموصوف بالتغييروهو أبرز عناصر الصورة ، فيحدث عنه تغيير في الوظائف ، ويخرج بالصورة من باب إلى آخر .

شوقي ، 16 :

الْحَامِـلاَتُ لِـوَاءَ الْحسن مُخْتَـلِفًا أشْكَالُهُ ، وَهْوَ فَــرْدٌ غَيْرُ مُنْقسِمِ

البوصيري ، 43 :

مُنَـزَّهٍ عَنْ شَرِيـكٍ فِـي مَحَاسِنِـهِ فَجَوْهَرُ الحسنِ فِـيهِ غَيْرُ مُنْقَسِـمِ

فالصورة مشتركة بين الشاعرين ، لكنّ البوصيري وصف بها الرسّول وشوقي وصف بها النساء ، فإذا هي عند الأول توحي باستئثار الرسول وحده بجوهر الحسن ، وتظهر عند الثاني النساء جمعن من الحسن تنويع المظهر إلى وحدة الجوهر .

شوقي ، 31 :

فُجِعَتْ رُبَـى الْوَادِي بِوَاحدِ أَيْكِهَا وَتَجرَّعَتْ ثُكْلَ الْغَدِيرِ الصَّافِـي

المعرّي ، 28 :

يَا لاَبِـسَ الدِّرْعِ الذي هُوَ تَحْتَهَـا بَحْـرٌ تَلَفَّعَ فِـي غَدِيـرٍ صَافِ

ذهب المعرّي إلى تشبيه الفقيد في حياته بالبحر وشبّه درعه بالغدير الصّافي ، بينما أخذ شوقي صورته من عالم الطبيعة واكتفى باستعارة صورة الغدير الصافي للفقيد .

***

نستطيع أن نرجع مظاهـر التصرّف في الصور عند شوقي إلى اتجاهيـن : اتجـاه عني الشاعر فيه بفنّ الاخراج فقامت المعارضة عنده من هذه الناحية على فكّ مبهم أو توضيح غامض أو تيسير معتاص وهذا عمل على إحياء التراث ، واتجاه عمد فيه الشاعر إلى نقل الصورة من باب إلى آخر فاكتست عنده المعارضة معنى الاستفـادة من التراث باستغلال بعض امكانياته في العطاء الشخصي . لكنّ ذلك كلّه لم يكن اختيارا منهجيّا مطلقا ، إنما كانت تمليه عليه في الغالب المقاطع المشتركة بين قصائده وبين القصائد التي يعارضها .

***

التراكيب :

إن التراكيب أقلّ مظاهر الاشتراك بين معارضات شوقي والقصائد التي تعارضها ، فأمثلتها قليلة . ولكن اثرها عميق ذلك أن الاشتراك في التركيب يصحبه التقارب في المعنى ، فضلا عن أن تولدها ليس مقصورا على المقطع المشترك وحده ، بل هو متسع إلى ترتيب عناصر الجملة ، ونوعيّة التركيب ونوعية الألفاظ ..

شوقي ، 6 :

يَا لائمي فِـي هوَاهُ ــ وَالهوَى قدَرٌ ــ   لَوْ شفَّكَ الوجدُ لَمْ تعذلْ وَلَم تَلُمِ

البوصيري ، 10 :

يَا لائِمي في الهوَى العُذْرِيّ مَعْـذِرَةً   مِنِّي إلَيْكَ وَلَوْ أنصَفْتَ لَمْ تَلُـمِ

إلى جانب اشتراك البيتين في كثير من الألفاظ وفي ترتيب عناصر الجملة ، نجدهما يشتركان في تركيب النداء وعناصره وبنية جوابه : الشرط بلَوْ .

شوقي ، 27 :

(الدنيا)مخطوبة ــمنذ كان الناس ــ خَاطبةٌ   من أوّلِ الدّهرِ لم ترْمِلْ ، وَلَمْ تَئِمِ

البوصيري ، 127 :

(ملّة الاسلام) مكفولةً أبدا منهمْ بخير أبٍ وخير بعل فلم تَيْتَمْ ولم تَئِمِ

وصف البوصيري الملّة الاسلامية فأجمل ثمّ فصل (لم تيتم ← لم تفقد أبا ، لم تئم ← لم تتزوج) بينما شوقي وصف الدنيا فصرّح ثم كنّى (لم ترمل ← لم تفقد زوجا ، لم تئم ← لم تتزوج) واشترك الشاعران في التركيب من حيث أن كليهما وصف بالاثبات ثم بالنفي .

شوقي ، 7 :

سُئلتَ سِلْمًا على نصرٍ ، فجدْتَ بِهَا   وَلَوْ سُئلتَ بِغَيْرِ النصر لم تُجِبِ

أبو تمام ، 48 :

أجَبْتَهُ مُعْلِنًا بِالسَّيْفِ مُنْصَلِتًا   وَلَوْ أجبْتَ بِغيْرِ السَّيْفِ لَمْ تُجِبِ

اقتفى شوقي أثر أبي تمام في تركيب العجز وفي المعنى خلاف يناسب الظرفين المختلفين (شوقي : قبلت الهدنة بعد ضمان النصر / أبو تمام : مضيت في الحرب طلبا للنصر) .

شوقي ، 18 :

لَكِ اللَّهُ مِنْ مَطْعُونَةٍ بقنَا النَّوَى   شَهِيدَةِ حرْبٍ لَمْ تُقَارِفْ لَهَا إثْمَا

المتنبي ، 3 :

لَكِ اللَّهُ مِنْ مَفْجُوعَةٍ بِحَبِيبِهَا   قَتِيلَةِ شَوْقٍ غَيْرِ مُلحِقِهَا وَصْمَا

يكاد يلتقي البيتان في كلّ شيء لولا اختلاف الظروف التي حفت بكلّ من الفقيدتين .

فمع الاشتراك في التراكيب تكتسي المعارضة معنى المطابقة ، إلاّ أنّنا لا نرى هذا المعنى يصحّ لمعارضات شوقي لما لاحظنا من قلّة أثر هذا المظهر في شعره .

المقابلة :

تشترك قصائد شوقي مع معارضاتها في بعض المقابلات ، وتتولّد هذه المقابلات غالبا عن الاشتراك في المقاطع وقد يتولّد عنها اشتراك في معنى البيت الكلّيّ . ولكنها عادة لا تتجاوز الاشتراك في حركة جزئية ، يحدثها اجتماع أزواج من الألفاظ التي كثيرا ما ترد متقابلة عند العرب :

اللحم ≠ العظم :

شوقي ، 2 :

مِن الفَاتِكَاتِ القَلْبَ أوّلَ وَهْلَةٍ ... وَمَا داخلتْ لَحْمًا ، وَلا لامستْ عَظْمَا

المتنبي ، يرثي جدته ، 32 :

وَإنّي لمِن قَوم كَأنّ نُفُوسَهُم ... بها أنَفٌ أن تسكُنَ اللّحْمَ وَالعَظْمَا

الرّوح ≠ الجسم :

شوقي ، 11 :

وَما العَيْشُ الا الجسمُ فِي ظِلّ رُوحِهِ ... ولاَ الموْتُ الاّ الروحُ فَارقتِ الجِسْمَا

المتنبي يرثي جدته ، 21 :

وَألاّ أُلاقِي رُوحَكِ الطيبَ الّذي ... كَأنّ ذَكِيّ المِسْكِ كَانَ لهُ جِسْمَا

وكأن شعور شوقي في اجراء هذه المقابلات ومثيلاتها هو شعور المغترف من التراث العربي المشترك والرصيد الثقافي العام ، لا من مصدر مخصوص ، لأننا نجده في حالات أخرى يجري المقابلة المشتركة بعد التصرّف في بعض عناصرها ، وذلك خاصّة إذا تبعها اشتراك في المعنى العام كما لو تعلّقت شرعية اقتفاء أثر المصادر المخصوصة عنده بضرورة التصرّف في الأسلوب المشترك :

شوقي ، 82 :

سَرْمَدٌ شَيْبُهُ ، وَلَمْ أرَ شَيْبًا ... قَبْلَهُ يُرْجِي البَقَاءَ وَيُنْسِي

البحتري ، 13 :

ذَكّرَتْنِيهِم الخُطُوبُ التّوَالِي ... وَلَقَدْ تُذْكِرُ الخطُوبُ وَتُنْسِي

قابل البحتري مقابلة لغوية بين الفعلين « تذكر » و« تنسي » وأسندهما إلى عموم الخطوب ، بينما قابل شوقي مقابلة سياقية بين الفعلين « يُرجي » و« ينسي » وأسندهما إلى الشيب .

شوقي ، 15 :

لما نبا الخُلْدُ نابتْ عَنْهُ نُسْخَتُهُ ... تمَاثُلَ الوَرْدِ (خِيريًّا) وَ(نَسْرِينَا)

ابن زيدون ، 30 :

يَا رَوْضَةً طَالَمَا أجْنَتْ لوَاحِظَنَا وَرْدا، جَلاَهُ الصِّبَا غَضًّا وَنَسْرِينَا

قابل ابن زيدون بين الغضّ من الورد والنسرين على وجه لا نتبينه ، بينما قابل شوقي الخيريّ (وهو نوع من الأزهار من فصيلة الورد) والنسرين (وهو في استعمال العرب الورد الأبيض) على وجه غير واضح الدّلالة ولكنه أبين مما هو عليه عند ابن زيدون .

الخاتمـــة :

هكذا تتبيّن لنا حقيقة المعارضة عند شوقي . فليست هي معرضا لقدرته اللغوية وإنما هي عمل على إبراز قدرة اللغة العربية على الاحتفاظ بديباجتها الكلاسيكية في العصر الحديث ، وليست هي أسلوبا اتخذه الشاعر ليثبت قدرته على محاكاة القدماء وإنما هي أسلوب عمل به الشاعر على إبراز مدى ثروة التراث العربي الأدبي وعمل به على الدعوة إلى مراجعته وتمثله كما كانت المعارضة خير فرصة اقتنصها الشاعر للغوص في أعماق خوالد الشعر العربي والالمام به .

وليست المعارضة في حد ذاتها نسخة مسحوبة على صورة فنية أصليّة ، عند شوقي وليست هي ترجمة لنصّ من لغته الكلاسيكية إلى لغة الشاعر الحديثة . إنما المعارضة عنده مشهد تكميلي ، ينبني على أصل لكن لا يتقيد به ، ويتبنّى بعض ما فيه دون أن يقصر في مزيد اثرائه . فيصح لنا أن نعتبر المعارضة عند شوقي « قراءة جديدة » للتراث .

ويجدر التأكيد في خاتمة هذا الباب على أنّ شخصية شوقي في معارضاته تبقى بارزة وطرافة عطائه تظل واضحة ، فشخصية الشاعر في المعارضات مشرقة اشراق شخصيته في سائر شعره ، وما شعره في جملته الا معارضة كبيرة للشعر العربي الخالد .

الفصـــل الثانـــي

الحكـايـــات (1)

المقدّمــة :

تتميّز حكايات شوقي بكونها نظمت في فترة محدودة من حياته الشعرية . فقد أشار محمد صبري إلى أنّها « نظمت بين سنتي 1892—1893 في الفترة الباريسيّة » (2) . فهي من هذه الناحية تستجيب جيّدا للدّراسة الآتيــة .

(1) Fables انظر فصلي « حكاية » و« حيوان » لشارل بلا ، في دائرة المعارف الاسلامية .

(2) الشوقيات المجهولة ، ج 1 ص 22 .

وليس من العسير أن يتبيّن الدارس أن شوقي تأثر فيها بالشاعر الفرنسي لافونتين من حيث أخرجها مخرجا تعليميا ، زيادة على أنّ شوقي نفسه صرّح بذلك ، قال :

« وجرّبت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب (لافونتين) الشهير ، وفي هذه المجموعة شيء من ذلك . فكنت إذا فرغت من وضع أسطورتيـن أو ثلاث أجتمـع بأحـداث المصرييـن وأقـرأ عليهم شيئا منها فيفهمونه لأوّل وهلة ويأنسون إليه ويضحكون من أكثره » (1) .

وقد اكتفى بعض الناظرين في شعر شوقي من العرب بذكر هذا التأثر ، وقنعوا بأنّ هذه الحكايات ذات أصول غربيّة بحت ، فلم يصيبوا .

وقد أسند بعضهم الآخر إلى هذه الحكايات قيمة رمزيّة تتجاوز مظاهر التعليم والتربية الأخلاقيّة إلى الالتزام بالدفاع عن قضايا سياسية واجتماعية ، من ذلك ما صرّح به محمد صبري ، وقد أقرّ هذا المنزع في شعر مطران أيضا ، قال :

« إنّ المدائح والحكايـات والميزانيّـات وما شاكلها من المناسبـات في شعـر شوقي ومطران ، إنْ هي الا رمزيّات متنوّعة ومعان كالتي قال عنها البحتري :

وَرَكِـبْـنَ اللَّـفْـظَ القَرِيـبَ فَـأَدْرَكْـــــــنَ بِـهِ غَـايَـةَ الْـمُـرَادِ البَـعِـيـدِ » (2)

أمّا القيمة الرمزية في تقديرنا ، فليس لها في شعر شوقي ما يتجاوز بها الرمز إلى الحياة والأحيـاء في عموم شؤونهم إلى الرّمز الذي له طاقة نضاليّة خاصّة . أما قضيّة التأثّر بلافونتين فذات بال ، ولكنّها تحتاج إلى تدقيق كبير .

وقد خصّص بود ولا موت صفحة من أطروحته لدراسة هذه الحكايات ، اكتفى فيها بالاشارة إلى أنّها ضئيلة القيمة وأنّها لا تستمد روحها من قصص لافونتين بصفة مباشرة ولو في واحدة منها ، وزاد ملاحظات عابرة سريعة ، منها ما يعوزه التحليل ومنها ما يحتاج إلى التعديل ، وختم بنقل أربع منها إلى الفرنسيّة (3) .

وفيما يلي نحاول أن نسدّ هذا الفراغ بالتحليل الضافي لأبرز خصائص هذه الحكايات وبالتعمّق فيما أخفاه النظر السطحي السريع من قضايا نأمل في نهايته أن نضبط قيمة هذه الحكايات بما يخلّصها من الأحكام العابرة .

***

تتضمّن « الشوقيات » 55 حكاية (4) ، جملة أبياتها 746 ، فيكون معدّل الحكاية فيها 14 بيتا .

---

(1) المصدر نفسه .

(2) المصدر نفسه ، ج 1 ص 106 . ويفهم من تعليقه أن « الميزانيات » نوع جديد من الشعر الرمزي خلقته الظروف السياسية في مصر منذ آخر القرن الماضي ويتمثل في انتقادات – شعرية خاصة – لميزانيات الدولة التي تتقدم بها المالية إلى مجلس الشورى .

(3) بودولاموت ج 1 ص 425–430 .

(4) يذكر بدولاموت نفس الرقم . وهو يحتفظ بكل ما ورد في « الشوقيات » تحت عنوان « الحكايات » ، بينما الأمر يحتاج إلى تعديل . فالحكايات الحقيقية عندنا هي : كل ما ضمه قسم « الحكايات » في الديوان ، ما عدا القصائد الثلاث الأولى من هذا القسم وهي : « أنت وأنا » و « نديم الباذنجان » و « ضيافة قطة » ، الاولى والثانية كلتاهما قصة شعرية ، ولكن من غير قصص الحيوان ، والثالثة قصة تعليميـة فيها حيوان ولكن ليس فيها تشخيص الحيوان ، فهذه 52 حكاية (= 55–3) . نضيف اليها القسم الثاني من قصيدة « الفنار » (ج 3 ص 57) فانه حكاية وحكايتين أخريين فيما سمي « ديوان الأطفال » الاولى بعنوان « الوطن » (ج 4 ص 190) والثانية بعنوان « ولد الغراب » (ج 4 ص 193) . تلك 55 حكاية كاملة .

هذه الحكايات أكثر من نصفها أراجيز ، بحرها الرجز طبعا وهي مصرّعة الأبيات متنوعة القوافي . والبقية قصائد عادية موحّدة القوافي ، لكنّ الغالب فيها الكامل المجزوء والرمل المجزوء والمجتث والسريع . وقليل منها كانت على الرجز غير أنها ليست مصرّعة الأبيات ولا متنوّعة القوافي (1) أو كانت شبه أراجيز ، بحرها الرمل ، ولكنها مع ذلك مصرّعة الأبيات متنوّعة القوافي (2) .

هذا الاطار يميّز حكايات « الشوقيات » بالخصائص التالية :

– قصر النفس من حيث قصر المدى .
– الخفّة والحيوية من حيث تنوع القوافي .
– سهولة التقصيد وكذلك سهولة الحفظ إذ جلّها على الرجز .

فهي بذلك أهل لتقوم بوظيفة التعليم في صفوف المبتدئين .

مصادر الرواية :

إن دراسة أنواع الحيوانات المعتمدة في الحكايات تجلى لنا الجوّ الطبيعي الذي أجراها فيه كما تمهّد للدراسة المصادر التي استوحاها منها .

وفيما يلي نقدم ثبتا في أسماء الحيوانات الواردة في حكايات شوقي مرتبة ترتيبا أبجديا ومتبوعة بأرقام تحيل على الصحفات التي وردت الحكايات فيها :

أتـــان : 179 .
أرنب – أمة الأرانب : 142 ، 165 ، 166 ، 185 .
أسـد : 137 ، 170 .
أفعى : 130 .
ببغـاء : 174 .
بلبـل : 127 .
بنت عرس : 166 .
بـوم : 127 .
تيـس : 184 .
ثعبـان : 173 .
ثعلب – ثعالة : 137 ، 138 ، 150 ، 163 ، 165 ، 178 ، 180 ، 181 ، 185 ، 186 .
جمل : 175 ، 178 .
جـواد : 132 ، 182 .
حمـار : 137 ، 147 ، 167 ، 175 ، 179 ، 181 .
حمامـة : 168 ، 173 .

---

(1) هي في ج 4 ص 57 ، الفنار ، القسم الثاني : 19–44 . وص 190 ، الوطن ، 1 .
(2) هي في : ج 4 ص 135 ، ملك الغربان وندور الخادم وص 138 الاسد والثعلب والعجل .

يتضح من هذا الثبت أن الثعلب هو أكثر الحيوانات مساهمة في بناء حكايات شوقي، إذ كان حضوره في عشر منها ، يليه الحمار الذي اعتمد في ستّ حكايات ، وتلي الحمار مجموعة تضم الأرنب والذئب والقرد وكلّ منها اعتمد في أربع حكايات .

ونرى – إلى جانب ذلك – أن فصيلة الطيور هي أكثر فصائل الحيوانات توفيرا لأبطال حكايات الشاعر . ناهيك أن شوقي اعتمد في 17 حكاية – أي في ثلث المجموعة – أحد عشر طائرا هي : الببغاء – البلبل – البوم – الحمامة – الخفاش – الطاوس – العصفور و(العصفورة) – الغراب .. (وما اشتق منه القبرة – الهدهد – اليمامة .

خرج الثعلب في القصص العشر التي كانْ من أبطالها في صورة كائن ذكيّ داهية يعمد إلى الانتفاع بدون أن يتورط ، ملازما وزارة الرئيس (الأسد) فلا يتهوّر بمجاوزتها وولاية أمر الرعيّة (بقية الحيوانات) عن اقرار منهم ، لا يخشى النزول دونها (1) ، الاحتيال منه معروف حتى عند رئيسه ولذلك هو مطلوب لمعالجة الأمر الجلل وحلّه ، والخبث لا يفارق باطنه لكنه مقنّع بالطيبة التي لا تفارق ظاهره (2) . هو عديم الدين(3) ويعلم ما في نفسه من شرّ وما في عواقبه من سوء(4) يغتنم الفرص(5) ويسعد بشقاء غيره(6) يناصر القويّ مهما كان مصدر قوّته (7) ولا يعفّ إلاّ عاجزا (8) ، يصادف أن يخفق في مسعاه (9) وربّما ينخدع (10) .

رئيسه الأسد (11) ، وصديقه الذئب (12) وعدوّه الكلب (13) ، وفديته الحمار (14) ، وفريسته المستعصاة عليه الديك الذي يعرف كيف يؤمن على ضعفه أمام الثعلب بذكائه (15) .

تلك صورة الثعلب في حكايات « الشوقيات » ، وتلك هي صورته في آداب المشرق والمغرب وهي نفس الصورة التي احتفظت بها الخرافات والأساطير الشعبية . فالثعلب رمزا للانسان الذي على هذه الصفات ، شاع بين الناس قديما وحديثا ، شرقا وغربا بما لا يميّز صورته في « الشوقيات » بطابع خاص ، ولا يهوّن السبيل إلى مصدر له معيّن الاّ أن نقول ان مصدر شوقي في ذلك هو التراث الانساني العام .

لم يذكر الثعلب في القرآن ولكن العرب ضربوا به الأمثال في المراوغة فقالوا : « أروغ من ثعالة » (16) وفي العفّة عند العجز فقالوا : « أعجز عن الشيء من الثعلب عن العنقود » (17) .

---

(1) ج 4 ص 137 .
(2) ج 4 ص 138 .
(3) المرجع السابق وج 4 ص 163 .
(4) ج 4 ص 178 .
(5) ج 4 ص 185 .
(6) ج 4 ص 181 .
(7) ج 4 ص 186 .
(8) ج 4 ص 65 .
(9) ج 4 ص 150 .
(10) ج 4 ص 180 .
(11) مثلا ج 4 ص 137 و ص 138 .
(12) ج 4 ص 186 .
(13) ج 4 ص 180 .
(14) مثلا ج 4 ص 137 .
(15) ج 4 ص 150 و 185 .
(16) الميداني ، مجمع الامثال ، 1718 .
(17) المصدر نفسه ، 2642 .

أما الحمار فأبرز الصفات التي ظهر بها في حكايات شوقي تصوّره متنكبا العزّ موطّنا على الذلّ (1) وهو أبدا غبيّ مستكين ، مُجْمَع على حقارته لا أمل في اصلاحه (2) ولا يعوّل عليه (3) جاهل دناءة وضعيّته (4) ، لا يستسيغهُ أحد (5) .

الجمل رفيق له محترز (6) ، والثعلب مغرر به شامت (7) . وبالجملة هو محلّ سخريّة كلّ الكائنات (8) .

والملاحظ أن صورة الحمار السلبية هذه لا تقلّ شيوعا مكانا وزمانا عن صورة الثعلب فهي كذلك تنتمي إلى التراث الانساني العام . والذي قوّى طابع السلبية في صورة الحمار عند العرب وفي حكايات شوقي أنّ لها جذورا في القرآن ، فقد ذكر الحمار في القرآن في خمس آيات متفرقة ، كان في اثنتين منها سلبيّ الصورة بوجه خاصّ ، فهو موصوف بالجهل في قوله تعالى : (مثلُ الذين حملوا التوراة ، ولم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفارا) (9) وبالصوت المنكر في قوله تعالى (واقصد في مشيك واغضض من صوتك ، إنّ أنكر الأصوات لصوت الحمير) (10) .

وفي أمثال العرب وصف الحمار خاصّة بالذل وبالحمق ، فقالوا : « أذلّ من حمار مقيّد » (11) و« أذل من عير » (12) و« أحمق من أمّ الهنبر (: الأتان) » (13) .

وصورة الأرنب لم تكن في حكايات الشوقيات منسجمة الصفات فقد بدا ضعيفا لطيفا طاهرا ، مفكرا في العواقب حذرا حينا (14) ، غير مبال بالخطر متهورا حينا آخر (15) .

أما الذئب فخرج في صورة المفترس الظالم المتسلّط على الضعيف (16) ، والمتحيّن للفرص (17) ، والطّماع (18) ، والمحبّ للتظاهر (19) .

---

(1) مثلا ج 4 ص 175 و ص 181 .
(2) ج 4 ص 137 .
(3) ج 4 ص 147 .
(4) ج 4 ص 179 ،
(5) ج 4 ص 167 ،
(6) ج 4 ص 175 ،
(7) ج 4 ص 181 .
(8) ج 4 ص 137 ،
(9) الجمعة ، 5 .
(10) لقمان ، 19 .
(11) الميداني ، 1502 .
(12) المصدر نفسه ، 1515 .
(13) المصدر نفسه ، 1221 .
(14) ج 4 ص 142 و 166 .
(15) ج 4 ص 185 .
(16) ج 4 ص 151 .
(17) ج 4 ص 184 .
(18) ج 4 ص 164 .
(19) ج 4 ص 186 .

وأمّا القرد فاتصف بالخلاعة (1) ، والطيش والغباوة (2) والنّميمة (3) والكذب (4) .

وقد ذكر الذئب في القرآن على أنّه حيوان مفترس بدون أن يعلّق به من صفات الانسان شيء (5) وذكر القرد في القرآن أيضا ، لكنّه وصف بالخاسيء وقرن بالخنزير (6) مما جعل للفظه حقلا دلاليّا يتّحد في سلبيّته مع صورته في حكايات « الشوقيات » .

وتتّفق صورة الذئب هذه مع صورته في أمثال العرب خاصّة من حيث الظلم : « أظلم من ذئب » (7) ، ودوام اليقظة : « أيقظ من ذئب » (8) ، كما تتفق صورتا القرد هنا وهناك في السلبيّة ، وإن لم يكن اتفاق في وجوهها . فالقرد مضرب أمثال العرب في الجبن « أجبن من رباح » (9) ، وفي قبح الأثر : « أقبح أثرا من قرد » (10) .

ويصحّ لنا أن نعمّم هذه الملاحظة على سائر الحيوانات المشتركة بين أمثال العرب وحكايات شوقي . فهذه الحيوانات لم تكن الا رموزا لأبرز الصفات التي رمز بها العرب إليها في أمثالهم : كرمز الغراب إلى الشؤم (11) والطاوس إلى الحسن (12) ، والفراشة إلى الطيش (13) ، والخفاش إلى البصر بالليل (14) ، والنملة إلى الكسب والجمع (15) .

وفي حكايات شوقي علمان من أعلام التاريخ الديني هما سليمان ونوح . هذان النبيّان كان لهما سلطان كبير على الحيوان كما يتّضح في القرآن . فكان القرآن مصدرا لشوقي استغلّ روح أحداثه كثيرا بدون أن يتقيّد بوقائعها .

أما سليمان فكان له أثر في أربع حكايات هي :

— ج 4 ص 127 ، البلابل التي ربّاها البوم .

— ج 4 ص 153 ، سليمان والهدهد .

— ج 4 ص 154 ، سليمان والطاوس .

— ج 4 ص 168 ، سليمان عليه السلام والحمامة .

---

(1) ج 4 ص 137 .
(2) ج 4 ص 140 .
(3) ج 4 ص 147 .
(4) ج 4 ص 160 .
(5) يوسف ، الآيات : 13 و 14 و 17 .
(6) البقرة ، 65 والمائدة ، 60 و الاعراف ، 166 .
(7) الميداني ، مجمع الامثال ، 2371 .
(8) المصدر نفسه ، 4763 .
(9) المصدر نفسه ، 936 .
(10) المصدر نفسه ، 2972 .
(11) ج 4 ص 141 وانظر : الميداني ، مجمع الامثال ، 2042 .
(12) ج 4 ص 154 ، وانظر : الميداني ، مجمع الامثال ، 1223 .
(13) ج 4 ص 144 ، وانظر : الميداني ، مجمع الامثال ، 1000 و 2327 .
(14) ج 4 ص 144 ، وانظر : الميداني ، مجمع الامثال ، 579 .
(15) ج 4 ص 171 ، وانظر : الميداني ، مجمع الامثال ، 1001 و 1225 و 2261 و 3206 .

ليست لهذه الحكايات صلة بأحداث القصص القرآني . ولم يكن شوقي قد تقيّد فيها بأجناس الحيوانات التي ذكرت في القرآن مع سليمان وحدها . ولكنّ روحها قرآنية . فسليمان بقي فيها مخصوصا بفهم لغة الحيوان . والحيوان فيها – وخاصّة الطير – بقي مسخّرا له . وقد حرص الشاعر فيها على إبراز علاقة النبي سليمان الخاصّة برسوله الهدهد من ناحية وبمرعيّته النملة من ناحية أخرى .

وأما نوح وسفينته فكان لهما أثر في تسع حكايات ، هي :

– ج 4 ص 159 ، السفينة والحيوانات .
– ج 4 ص 160 ، القرد في السفينة .
– ج 4 ص 161 ، نوح عليه السلام والنملة في السّفينة .
– ج 4 ص 162 ، الدبّ في السفينة .
– ج 4 ص 163 ، الثعلب في السفينة .
– ج 4 ص 164 ، الليث والذئب في السفينة .
– ج 4 ص 165 ، الثعلب والأرانب في السفينة .
– ج 4 ص 166 ، الأرنب وبنت عرس في السفينة .
– ج 4 ص 167 ، الحمار في السفينة .

تعلّق شوقي من قصّة نوح – كما يتّضح من هذه الحكايات – بظاهرة الطوفان من حيث هي رمز للكارثة تحلّ بالانسان فتحمله على السعي إلى العيش مع غيره القويّ والضعيف على حدّ سواء ، في كنف الحبّ والسلام والاخاء ، وتعلّق بالسّفينة من حيث هي ملجأ أمين ورمز لعالم مثاليّ لكنّه وقتيّ ، فيه يمتحن الناس ويختبرون .

يوضح ذلك القسم الأوّل من الحكاية الأولى التي نعتبرها مقدّمة لبقيّة الحكايات :

لَمَّا أَتَمَّ نُوحٌ السَّفِينَهْ وَحَرَّكَتْهَا القُدْرَةُ المُعِينَهْ
جَرَى بِهَا مَا لاَ جَرَى بِبَالِ فَمَا تَعَالَى المَوْجُ كَالجِبَالِ
حَتَّى مَشَى اللَّيْثُ مَعَ الحِمَارِ وَأَخَذَ القِطُّ بِأَيْدِي الفَارِ
وَاسْتَمَعَ الفِيلُ إِلَى الخِنْزِيرِ مُؤْتَنِسًا بِصَوْتِهِ النَّكِيرِ
وَجَلَسَ الهِرُّ بِجَنْبِ الكَلْبِ وَقَبَّلَ الخَرُوفُ نَابَ الذِّئْبِ
وَعَطَفَ البَازُ عَلَى الغَزَالِ وَاجْتَمَعَ النَّمْلُ عَلَى الأَكَّالِ
وَفَلَتِ الفرخَةُ صَوْفَ الثَّعْلَبِ وَتَيَّمَ ابْنَ عِرْسَ حُبَّ الأَرْنَبِ
فَذَهَبَتْ سَوَابِقُ الأَحْقَادِ وَظَهَرَ الأَحْبَابُ فِي الأَعَادِي (1)

(1) ج 4 ص 159 ، 1 – 8 .

أمّا هدوء الطبيعة وانقضاء الطوفان فهو رمز إلى السلامة من الأَخْطَار ، وأما خروج الكائنات من السّفينة إلى الأرض فهو رمز إلى عودتهم إلى ما كانوا عليه وعودة طباعهم كما كانت من قبل إليهم .

وصفة الانسان في هذه الحكايات أنه لا يعفّ الاّ عاجزا ، ولا يتمثّل الا راهبا ، أما إذا قدر ورغب ولم يرهب ، فإنّه لا يبالي .

يلخّص ذلك القسم الثاني والأخير الذي ختم به الشاعر الحكاية المذكورة :

حتَّى إذَا حطّوا بِسَفْحِ الجُودِي ... وَأيْقَنُوا بِعَوْدَةِ الوُجُودِ
عَادُوا إلَى مَا تَقْتَضِيهِ الشِّيمَهْ ... وَرَجَعُوا لِلْحَالَةِ القَدِيمَهْ
فَقِس عَلَى ذَلِكَ أحْوَالَ البَشَرْ ... ان شَمِلَ المحذُورُ أوْ عَمَّ الخَطَرْ
بَيْنَا ترَى العَالَم فِي جِهَادِ ... إذ كُلُّهُمْ على الزَّمَانِ العَادِي (1)

غير أنّ الشاعر في وقائع الحكايات التي تلت هذه الحكاية المقدّمة تجاوز هذه النظريّة إلى نقيضتها ، فأكد لنا في جميعها أنّ ما بالطبع لا يتغيّر ، في السفينة كان الانسان أم خارجها .

فإذا كان على العفاف دائبا قبل الخطر ، فإنه على العفاف يبقى بعد انقضائه ، وإذا كان على عكسه دائبا ، فإنه على عكسه يبقى .

هكذا نرى أنّ القرد لم يبال بالكذب على سليمان حتّى في السفينة (2) ، وكذلك الثعلب كذب عليه (3) والدب أساء الظنّ به (4) . أمّا انثى الأرنب فبقيت وهي في السفينة ملازمة الحذر من عدوتها (5) والحمار بقي على حمقه فيها (6) وأما النملة فقد برهنت في السفينة على ما عرفت به خارجها من حبّ العمل وتحمّل المسؤولية (7) .

هذا يتناقض مع ما أكده الشاعر في القصّة الأولى من تغيّر الطباع في الظروف الخاصّة ، وهي نقطة ضعف في فن الرواية تبيّن أن اتجاه شوقي إلى هذا المصدر القرآنيّ لم يكن لاحيائه ومزيد اثرائه وإنما للتذكير به تذكيرا سطحيا مفقرا .

***

فحكايات شوقي تستمد روحها ورمزيتها من ثلاثة مصادر : الحكمة المشرقية والأمثال العربية والقرآن . فعليها مسحة إسلامية مباشرة واضحة ومسحة عربية وأخرى مشرقية عامّة . ولا صلة لها بحكايات

---

(1) ج 4 ص 159 ، 9–12 .
(2) ج 4 ص 160 .
(3) ج 4 ص 165 .
(4) ج 4 ص 162 .
(5) ج 4 ص 166
(6) ج 4 ص 167 .
(7) ج 4 ص 161 .

لافونتين الغربية الا من حيث اعدادها إعدادا تعليمياً . وهي عديمة الصلة بحكايات « كليلة ودمنة » لابن المقفع الاّ صلة بعيدة وغير مباشرة ترجع إلى اشتراك الروح العامّة بين الأثرين (1) .

أما من حيث حركيّتها وأحداثها ، ومن حيث عبرها وأهدافها فهي شخصيّة ، مستوحاة من تجربة الشاعر لغاية التعليم وحفظ الأخلاق الفاضلة .

بنيـة الحكايـة :

1 — ملحة الختـام :

أ — الحكمـة :

تغذّي الحكمة أكثر من نصف حكايات شوقي الاّ أنّ نسبة الأبيات الحكميّة من سائر الأبيات أقلّ في هذه الحكايات منها في سائر « الشوقيات » ، أوّلاً لأنّ الحكمة لا تكاد تقوم في هذه الحكايات إلاّ بدور *القفل* ، فقلّ منها ما بُثّ في غير *ملحة الختام* منها ، وثانيا لأن الشاعر يستعيض في هذه الحكايات عن الحكمة بالرواية المثلية وأحيانا بالوعظ المباشر .

ولئن ضعف أثر الحكمة في الحكايات كمّا ، فإنّه قوي كيفا ، إذ تحدّد له دور واحد معيّن هو قَفْل الحكاية .

قفلت الحكمة 27 حكاية من حكايات « الشوقيات » الخمس والخمسين أي نصف المجموعة . وقد خرجت في أغلبية هذه الحكايات على ألسنة بعض أبطالها ، فكانت منصهرة فيها ومتولّدة فيها تولّدا طبيعياً :

— العصفورة المتهوّرة تعتبر بعد الوقوع في شرك الصيّاد :

وَهَتَفَتْ تَقُولُ لِلأغْرَارِ مَقَالَةَ العَارِفِ بِالأسْرَارِ (2)
« إيَّاكَ أنْ تَغْتَرَّ بِالزُّهَّادِ كَمْ تَحْتَ ثوْب الزّهد مِنْ صَيَّادِ ! »

— الديك الحذر يتمثل بعد أنْ أمّنَ نفسَه من الثّعلب :

.... قَالُوا وَخَيْرُ الْقَوْلِ قَوْلُ الْعَارِفِينَا :
« مُخْطِيءٌ مَنْ ظَنَّ يَوْمًا أنّ لِلثَّعْلَبِ دِينَا (3) »

---

(1) ومن الطبيعي أن تكون عديمة الصلة بحكايات « النمر والثعلب » لسهل بن هارون ، لان هذه الحكايات لم تعرف في الحديث قبل طبعها لاول مرة سنة 1973 . ومن الطبيعي كذلك أن تكون عديمة الصلة بالحكايات التي نظمها الشاعر أبان عبد الحميد اللاحقي ، ناظما شعرا ما وضعه ابن المقفع نثرا . انظر « كتاب النمر والثعلب » ، بتحقيق عبد القادر المهيري ، وفي المقدمة التي وضعها المحقق ، ص 20 .

(2) ج 4 ص 125 ، 20 — 21 .

(3) ج 4 ص 150 ، 12 — 13 .

– النبيّ سليمان يُدينُ الهدهد المتشكي من حبّة ابتلعها :

مَـا أرَى الـحَـبَّـةَ الاّ سُـرِقَـتْ مِـنْ بَيْـتِ نَـمْـلَـهْ
إنَّ لِلظَّـالِـمِ صَـدْرًا يَشْتَكِي مِـنْ غَيْـرِ عِلَّـهْ (1)

ولم تخرج الحكم الختامية على لسان الراوي الاّ في حالات قليلة حيث اتّجه بها إلى المعتبر بحيث سجّلنا تدخّلا مباشرا للباث ودعوة إلى مشاركة المتقبّل :

– في الموقف الواجب اتخاذه من الأعداء :

فَقُلْـتُ فِـي الْمَقَـامِ قَـوْلاً شَاعَـا مَنْ حفظَ الأعـدَاءَ يَوْمًا ضَاعَـا (2)

– وفي انخداع من لا يتصوّر انخداعه :

فَلاَ تَثِـقْ يَوْمًـا بِـذِي حِيلَـةٍ إذْ رُبَّمَـا يَنْخَـدِعُ الثَّعْلَـبُ (3)

ويجدر أن نلاحظ أن حكم شوقي في حكاياته كحكمه في سائر شعره – كما سنرى – شخصية لا ترجعنا إلى رصيد القيم الأخلاقية العربية التي عبّرت عنها حكمهم ولا أمثالهم إلاّ في القليل النادر . ولكنّها تنسجم مع روحها العامّ ، فهي توسّع دائرتها بدون أن تكرّر مدلولاتها الجزئية .

في هذا الجانب الدلالي الشخصي تكمن قيمة هذه الحكايات ، ولكنها تكمن في جانب الدّال أيضا . ذلك أن الشاعر التزم في ضرب الحكمة في حكاياته بما التزم به في ضربها في غير الحكايات من متانة اللغة وقوة التعبير مما جعل لها طاقات إيحائية تتجاوز سائر الأبيات في الحكاية التي كانت لغتها في الغالب إخبارية . فكانت ملح ختام قلبا وقالبا .

ب – أساليب أخرى :

وإذا نظرنا في الحكايات التي لم تتوجها الحكمة ، ألفينا الشاعر حريصا على حسن ختامها بأساليب أخرى لا تقلّ فعالية عن الحكمة .

منها ما حرص على ختامها بالمفرد الجامع لكلمها ، الملخّص لمعانيها الذي لا يصلح غيره صلاحيته للاعراب عن عبرتها .

فهذه الألفاظ التي كانت بمثابة ملح الختام عند شوقي في الحكايات هي ألفاظ متمكنة ، لأنها محورية تجمل ما تفرّق من أخبار وتعيّن درس الاعتبار . وهذه النزعة إن لم تكن خاصّة بهذه الحكايات فإنها فيها أغلب ظهورا وأبلغ أثرا منها في سائر « الشوقيات » ولا غرابة في ذلك فالشاعر أراد هذه الحكايات دروسا للنشء .

(1) ج 4 ص 153 ، 9 – 10
(2) ج 4 ص 152 ، 15 .
(3) ج 4 ص 180 ، 8 .

– حكاية موضوعها جناية الحسد ، ختمها بلفظ « الحَسَد » :

وَمَا لَهَا عِنْدِيَ مِنْ ثَأرٍ بَعْدْ   غَيْرَ الذي سمّوه قِدْماً بالحسدْ ! (1)

– حكاية بيّن فيها أنّ حريّة الحمار إنما هي في قيده استعمل في آخرها ألفاظ « مِقْوَدِي » و« الوتِد » و« تَقَيَّدَا » :

لاَبُدَّ لِي مِنْ عَوْدَةٍ لِلْبَلَدِ   لأنَّنِي تركْتُ فِيهِ مِقْوَدِي !
فقال : سِرْ وَالْزَمْ أخَاكَ الْوَتِدَا   فإنَّمَا خُلِقْتَ كَيْ تُقَيَّدَا (2) .

– حكاية ركزها على أنّ اشعاع العاقل ، وخلوده إنما هو بعمله ، كرّر في خاتمتها لفظ « الضياء » ثلاث مرات وقفلها بلفظ « البقاء » :

إنْ كَانَ فِيكَ ضِيَاءٌ   إنَّ الثَّنَاءَ ضِيَائِي
وَإنَّهُ لَضِيَاءٌ   مُؤَيَّدٌ بِالْبَقَاءِ (3)

لكن هذه الألفاظ المتمكنة المحوريّة قد تتخذ ملحا للختام على سبيل التورية ، يقصد بها معنيان معا ، بوجه يجلي سعة طاقتها الدلالية وقدرتها على استيعاب مختلف جوانب المعنى المطروق .

– حكاية بيّن فيها أن ما بالطبع لا يتغير ، فالحمار لا يبرح الحمق ، قفلها بلفظ « حمار » قاصدا به الحيوان المعروف ، وصفة الحمق في نفس الوقت ، على سبيل التورية :

وَهَلْ أتَيْتُ عَظِيمًا ؟   فقال(أي الثعلب للحمار) لايا حمارُ ! (4)

– حكاية أخرى هلك فيها الحمار بسبب حمقه استعمل فيها الشاعر نفس اللفظ تورية :

وَانْتَدَبَ الثَّعْلَبُ لِلتَّأبِينِ   فقال فِي التَّعْرِيضِ بِالْمِسْكِينِ :
لاَ جَعَلَ اللَّهُ لَهُ قَرَارَا   عَاشَ حِمَارًا وَمَضَى حِمَارَا (5)

– وفي أخرى هلك الفأر الصغير بسبب تجوّله بين الأمكنة العالية ، فاستعمل لفظ المعالي مقصودا به المعنى المادي والمعنى المجرّد في نفس الوقت :

فَنَاحَتِ الأمُّ ، وَصَاحَتْ : وَاهَا   إنَّ المَعَالِي قتلتْ فَتَاهَا ! (6)

ومن أساليب بناء ملحة الختام في « الشوقيات » أن يجعلها الشاعر إشارة يعيد فيها كلاما على كلام يوحي بها أن الكلمة قيد لصاحبها ان خيرا فخير وان شرّا فشر .

(1) ج 4 ص 174 ، 11 .
(2) ج 4 ص 175 ، 9 – 10 .
(3) ج 4 ص 176 ، 20 – 21 .
(4) ج 4 ص 181 ، 6 .
(5) ج 4 ص 137 ، 15 .
(6) ج 4 ص 133 ، 26 .

عمد إلى ذلك في حكاية « أمّة الأرانب والفيل » حيث استعرض مواقف مختلفة كانت لمعشر الأرانب في مقاومة عدوّهم الفيل أولها موقف من :

نَـادَى بِهِـمْ : يَا مَعْشَـرَ الأَرَانِـبِ   مِـنْ عَالِـمٍ وَشَاعِرٍ وَكَـاتِـبِ (1)
اتَّحِـدُوا ....

وآخرها موقف مَنْ أنقذهم برأيه ، متخلّيا عن التتويج لصاحب الموقف الأول وقد أشار إليه معترفا له بالفضل في ختام الحكاية قائلا :

....   إنَّ مَحَلِّـي لَلْمَحَـلُّ الثَّـانِـي
فَصَاحِـبُ الصَّوْتِ القَوِيِّ الغَالِـبِ   من قد دعا : « يا معشرَ الأرانبِ » (2)

وختم بالاشارة كذلك حكاية « ملك الغربان وندور الخادم » . ففي أوّل الحكاية نبّه الخادم الملك إلى خطر محدق بالمملكة ، فأجاب الملك غير آبه ولا مكترث :

« أنَـا لاَ أنْظُرُ فِـي هَـذِي الأمُـورْ »   أنَا لاَ أبْصرُ تَحْتِـي يَـا نُـدُورُ (3)

لكنّ صرح المملكة لم يلبث أن ُندكّ فأقبل الملك على « ندور » يستشيره في الحلّ ، فلم يكن من الخادم إلاّ الاعتبار :

قال : يَا مَوْلاَيَ ، لاَ تَسْأَلْ نُـدُورْ   « أنا لاَ أنظرُ فِـي هَذِي الأمُـورْ » (4)

ومن الأساليب التي ركّز عليها الشاعر ملحة الختام في الحكاية : المقابلة . فكانت المقابلة تجمع المتضادّين في آخر بيت : الحقيقة المعهودة والحقيقة التي سيقت الحكاية من أجلها مما يمكّن من تقدير البعد الذي بين الحقيقتين والقيمة التي للحكاية في التنبيه على ذلك :

– البغل يدّعي أمام الحصان الطرب تحت راكبه فيجيبه الحصان مقابلا بين الحقيقة والخيال (رقص « البغل » ≠ نقرة « المهماز ») :

لَمْ أرَ رقْصَ البغلِ تَحْتَ الغَازِي   لَكِـنْ سَمِعْتُ نَقْـرَةَ المِهمَازِ (5)

– الغراب الصغير يهلك إذ ألقته أمه في الجوّ بدون أن تستكمل تدريبه على الطيران ، فاستحقّت تعليق الراوي ، وقد قابل في آخر بيت صنيعها بابنها وصنيع والديها بها عندما كانت في سنّه (ترفّق والداك ≠ لم ترفقي) :

أطْلَقْتِـهِ ، وَلَوِ امْتَحَنْـ   ـتِ جَنَاحَهُ لَمْ تُطْلِقِـي
وَكَمَـا تَـرَفَّـقَ وَالِـدَا   كِ عَلَيْكِ لم تَتَرَفَّقِـي (6)

---

(1) ج 4 ص 142 ، 5 .
(2) المصدر نفسه ، 24 .
(3) ج 4 ص 135 ، 9 .
(4) المصدر نفسه ، 15 .
(5) ج 4 ص 182 ، 6 .
(6) ج 4 ص 193 ، 17 – 18 .

هكذا نرى أنّ ملحة الختام في « الشوقيات » – على الحكمة قامت أم على أسلوب آخر – تتميّز بعمق النظر ، ومتانة التركيب . فكأن سائر أبيات الحكاية دونها في خدمتها وحدها . وفعلا ، فإن معنى سائر الأبيات يتجوهر فيها ولا يتبلور قبلها .

والمرور من الأقسام الروائية في الحكاية إلى ملحة الختام يمثل في الحقيقة تجاوزا لمستوى من القول سطحي فقير إلى مستوى عميق ثريّ .

ولئن كان المستوى الأول لا يتّجه الاّ إلى الأطفال المبتدئين ، ولا يطمع في أن يتوجّه إلى غيرهم ، فإن المستوى الثاني مشترك عامّ ، يلتقي فيه الناظرون كما تلتقي فيه سائر أبيات الحكاية . فمحلة الختام مصبّ لأحداث الحكاية وملتقى لمختلف الناظرين في هذه الأحداث .

فيتجلى أن ملحة الختام هي الصورة النظرية أو الصورة الروحيّة العميقة لأحداث الحكاية ووقائعها ، هذه الأحداث والوقائع تغدو في النهاية كالكسوة ، حشوها الملحة ذاتها .

ففي ملحة الختام يكمن فصل القول ، فما إن نصل إليها حتى نجدها محفوفة بهالة من أساليب الكلام تخفي معانيها وفي نفس الوقت تجليها . تعوّدنا من الشاعر ذلك حتى في سائر شعره ، إلى حدّ أنّه يصحّ أن نقول إن العكس صحيح أيضا ، أي ما ان نجد اتجاها واضحا إلى التفنّن في أساليب الكلام حتّى نلفي زبدة القول وراءها .

هذا يسمح لنا بأن نقول في النهاية أن حكايات شوقي ليست شعريّة في رأينا الا بملحها الختاميّة . ففي هذه الملح يخلق الشاعر جوا من المثل العربية والروح الاسلامية في أساليب من القول لا تقلّ تفننا ولا سحرا عن أساليب شعره في غير الحكايات .

2 – المقدمــة :

إذا لم تكن الحكاية في « الشوقيات » مجرّدة من الخاتمة عادة ، فإنها مجرّدة من المقدمة غالبا ، فلم نكد نجد الا ستّ حكايات ذات مقدّمة نظريّة تهيىء القارىء لسير الأحداث .

وأكثر هذه الحكايات الستّ كانت مكتملة البنية فتضمنت إلى جانب المقدمة ، خاتمة .

لكن المقدمة في هذه الحالة لم يكن لها دور كبير في بناء الحكاية عادة مما يمكن من ربط استغناء الشاعر عن تصدير حكاياته بمقدّمات نظريّة بعدم حاجة هذا اللون من الأدب إليها .

فمن المقدّمات ما كانت مداخل شكلية بحت ، لا صلة لها مباشرة بأحداث الحكاية كمقدمة حكاية « النعجة وأولادها » :

اسمعْ نَفَائِسَ مَا يَأْتِيكَ مِنْ حِكَمِي   وافهمهُ فهمَ لبيبٍ نـاقدٍ وَاعِ (1)

(1) ج 4 ص 151 .

وقد لا يتجاوز دور المقدّمة تعيين بعض أبطال الحكاية وموضوعها ، كمقدمة حكاية « الكلب والحمامة » :

حِكَايَـةُ الْكَلْـبِ مَـعَ الحَمَامَهْ　　تشهدُ لِلْجِنْسَيْنِ بِالكَرَامَهْ (1)

ومن الحكايات ما كانت فيها المقدمة قائمة بنفس دور الخاتمة أي تتضمّن عبرة الحكاية .

فعبرة حكاية « الصياد والعصفورة » هي في قوله من أبيات المقدّمة :

مَا كُلُّ أَهْـلُ الزّهْـدِ أَهْلُ اللَّـهِ　　كَمْ لاَعِـبٍ فِي الزَّاهِدِينَ لاَهِ (2)

وهي أيضا في الخاتمة :

إِيَّـاكَ أَنْ تَغْتَـرَّ بِالـزّهَـادِ　　كم تحت ثوْبِ الزُّهْدِ مِن صَيَّادِ (3)

فيتّضح أنّ تصدير الشاعر حكاياته بمقدّمات نظريّة نادر قليل ، وأنّ هذه المقدمات في حالة وجودها عديمة الدور في الجملة .

الاطـــار :

1 ــ الحوار :

تطغى اللّهجة الخطابية على لغة حكايات شوقي ، أولا لأنها حكايات شعريّة ، وثانيا لأنها من الشعر العربي والشعر العربي لا يستسيغ الحوار. ولذلك لم يظهر عند العرب مسرح في القديم، لا نثري ولا شعري، ولا تطوّر تملحة .

وتطغى عليها من ناحية أخرى الصبغة الاخبارية التقريريّة . فهي لا تصوّر أحداثا بصدد الوقوع بقدر ما تصف وضعيّات ، تنقصها روح التمثيل المسرحي الغربي ، ولكنها تنسجم مع روح الأخبار المشرقيّة .

فإذا كان فيها ضعف مسرحيّ ، فليس من حيث هي حكايات وإنما من حيث أن الأدب العربي في عمومه لم يهضم أساليب هذا الفنّ الذي يراد أن يزرع فيه بالقوة ، وبالتالي فليس تجردها من روح هذا الفن ضعفا جوهريا في ذاتها ، وإنما هو ضعف بالنسبة إلى ما جرت عليه الحكايات الغربية .

لا نريد إذن أن نعتبر هذا نقيصة في حكايات شوقي ولا في أدب العرب . كل ما في الأمر أن الشاعر أخفق في محاولة زرعة في شعره على الوجه الذي يقتضيه ذوق أهل الغرب في شعرهم .

(1) ج 4 ص 173 .
(2) ج 4 ص 125 ، 3 .
(3) المصدر نفسه ، 21 .

ومع هذا فإن شوقي وفق في اخراج بعض الحكايات مخرجا مسرحيا من حيث أقامها على حوار لا يخلو من خفة وحيويّة كالحوار التالي في حكاية الصياد والعصفورة ، بعد مقدمة نظريّة ذات خمسة أبيات وقبل خاتمة ذات ثلاثة أبيات :

6 أَلْفَى غُلاَمٌ شَرَكًا يَصْطَادُ … وَكُلُّ مَنْ فَوْقَ الثَّرَى صَيَّادُ

7 فَانْحَدَرَتْ عُصْفُورَةٌ مِنَ الشَّجَرْ … لم ينهها النَّهيُ ، وَلاَ الْحَزْمُ زَجَرْ

8 قالت : سَلاَمٌ أَيُّهَا الْغُلاَمُ … قَالَ : عَلَى الْعُصْفُورَةِ السَّلاَمُ

9 قَالَتْ : صَبِيٌّ مُنْحَنِي الْقَنَاةِ ؟ … قَالَ : حَنَتْهَا كَثْرَةُ الصَّلاَةِ

10 قَالَتْ : أَرَاكَ بَادِيَ الْعِظَامِ … قَالَ : بَرَتْهَا كَثْرَةُ الصِّيَامِ

11 قالتْ : فَمَا يَكُونُ هَذَا الصُّوفُ ؟ … قال : لِبَاسُ الزَّاهِدِ الْمَوْصُوفُ

12 سَلِي إِذَا جَهِلْتِ عَارِفِيهِ … فَابْنُ عُبَيْدٍ وَالْفُضَيْلُ فِيهِ

13 أَهُشُّ فِي الْمَرْعَى بِهَا ، وَأَتَّكِي … وَلاَ أَرُدُّ النَّاسَ عَنْ تَبَرُّكِ

14 قالت : أَرَى فَوْقَ التُّرَابِ حَبًّا … فَمَا اشْتَهَى الطَّيْرُ وَمَا أَحَبَّا

15 قال : تَشَبَّهْتُ بِأَهْلِ الْخَيْرِ … وَقُلْتُ أَقْرِي بَائِسَاتِ الطَّيْرِ

16 فان هَدَى اللَّهُ إِلَيْهَا جَائِعَا … لَمْ يَكُ قُرْبَانِي الْقَلِيلُ ضَائِعَا

17 قالتْ : فَجُدْ لِي يَا أَخَا التَّنَسُّكِ … قَالَ : الْقُطِيهِ . بَارَكَ اللَّهُ لَكِ

تميّز الحوار في هذا المشهد بالخصائص التالية :

– كانت فيه تدخلات متعددة من جانبين زاوج الشاعر فيها بين « قال » و« قلت » فأخرجه سريعا مجرّدا من كلّ اعتبار في المبادرة بالسؤال ومن كل تراخ في ردود الفعل .

– وكان لكل تدخل فيه مقابل يفي بالحاجة العاجلة ويمهد للغاية الآجلة ، ولم يكن فيه انقطاع ولا استراحة ، بحيث برهن عن طبْعيّة عند العصفورة وعن استعداد مسبّق عند الصياد .

– وكانت تدخلات العصفورة فيه قصيرة موجزة عادة ، أما تدخلات الصياد فكانت قصيرة في البداية ثم أخذت تطول شيئا فشيئا لبعث الاطمئنان في نفس العصفورة واستدراجها .

– وقد خضع الحوار فيه لتدرج واضح فمن الحديث عن صفة الصياد إلى الحديث عن هيئته إلى الحديث عما كان بين يديه .

– وكانت تدخلات العصفورة استفهامات مجردة من الأداة في بداية الحوار خاصّة ، مما أخرج هذه الاستفهامات إلى معنى الاقرار مشفوعا بمعنى الاستغراب ، بحيث كانت مستعدة نفسيا للعطف على الصبي والوقوع في شركه . ولما تقدم الحوار ورد على لسانها استفهامان كلاهما بأداة « ما » لمجرّد الاستخبار دلالة على أن في الموقف بعض الغموض . أما تدخلات الصيّاد فكانت كلها مبنية على تدخلات العصفورة بناء معنويا دقيقا . فالصياد في أجوبته لا يستعيد عناصر التضليل التي اعتمدها ، وإنما يكتفي بالتعليق عليها تقوية لطاقة

التضليل فيها فالقناة والعظام والصوف والعصا والحبّ اتخذها الصياد عناصر تضليل ، وهي ترد على لسان العصفورة ولا يرد أي منها على لسانه . فهي وسائل يريد اخفاءها للوصول إلى غايته ، ثمّ هو لا يريد التّمادي في التحليل بقدر ما يريد أن يدخل بالعصفورة في مراوغات مضلّة . هذا كان له دور كذلك في ايجاز التدخلات واختصار المسافة إلى الفخّ ، وتقوية نشاط الحوار نفسه (1) .

لكنّ حيويّة حكايات شوقي بصفة عامة ذهنية أكثر منها مرئية محسوسة ، وقائعها مرويّة للذهن أكثر من كونها منصبّة للعين .

بهذه النزعة تتنافى حكايات شوقي مع حركيّة المسرحيّة الغربية ، وتتماشى مع رتابة الخطبة العربية .

فلقد حرص شوقي في حكاياته على طابع الأصالة العربيّة والعبقرية المشرقية حتّى لم يبق له مجال فيها للتوفيق دائما في ضمّ مظاهر العبقرية الغربية إليها .

2 – الزمـــن :

استعمل شوقي في عموم حكاياته الماضي المطلق ، هو الماضي الرّوائي لا ينزّل الحكايات في أزمنة معيّنة بقدر ما يساعد على الإخبار بالوقائع .

هذا الماضي يتّضح عادة من الطالع وكثيرا ما دخل الشاعر في الحكاية بفعل « كان » في الماضي خالقا بذلك جوّا من المآثر وحنينا إلى أصول وهمية :

– كَانَ للغربَـان في العصر مَلِيكْ   وَلَهُ فِـي النَّخْلَـةِ الْكُبْرَى أريكْ (2)
– كَانَـتِ النَّمْلَـةُ تَـمْشِـي   مَـرَّةً تَحْتَ الْمُقَطَّـمْ (3)
– كَانَ بِرَوْضٍ غُصُنٌ نَاعِـمٌ   يَقُولُ : جلّ الوَاحدُ الْمُنْفَـرِدْ (4)

حتّى في الحالات التي استعمل فيها صيغة المضارع في أفعال أخرى فإنه لم يخرج عن الماضي المطلق :

– يُقَال :

يُقَالُ : كَانَتْ فَأْرَةُ الْغِيطَانِ   تتيـهُ بابْنَيْهَا عَلَى الفِيـرَانِ (5)
يُقَالُ : إنَّ اللَّيْثَ في ذي الشّدَّهْ   رأى مِـنَ الذّئْبِ صفَـا الْمَـوَدّهْ (6)

– يحكـون :

يَحْكُونَ أنَّ أمَّـةَ الأرَانِـبِ   قَدْ أخذَتْ مِنَ الثّرَى بِجَانِبِ (7)

---

(1) ج 4 ص 125 . وانظر كذلك الحوار في : ج 4 ص 132 ، وج 4 ص 175 .
(2) ج 4 ص 135 .
(3) ج 4 ص 138 .
(4) ج 4 ص 156 .
(5) ج 4 ص 133 .
(6) ج 4 ص 164 .
(7) ج 4 ص 142 .

لكن قد يتفق أن يضبط الشاعر هذا الماضي ، كما لو كانت وقائع الحكاية حصلت فعلا وذلك للايحاء بامكانية وقوع مثيلاتها، وتنشيطا للاعتبار بها فيعيّن لها إطارا مكانيا كما في قوله وقد أورده بعد بيت أوّل وعظيّ قدمه على لسان الراوي :

كَانَتْ عَلَى زعمهمْ فِيمَا مضى غَنَمٌ   بِأَرْضِ بغدَادَ يرعى جمعَهَا رَاعٍ (1)

أو هو يجعل عليها صبغة الواقع بأفعال خاصة تدلّ على سابق مشاركته هو فيها ، وعلى أنّ ما يرويه مستوحى من تجربة شخصيّة :

— فعل « سمع » :

● سَمِعْتُ بِأَنَّ طَاوُسًا   أَتَى يَوْمًا سُلَيْمَانَا (2)

● سَمِعْتُ أَنَّ فَأْرَةَ أَتَاهَا   شَقِيقُهَا ينعى لَهَا فَتَاهَا (3)

— فعل « أنبأ » :

أُنْبِئْتُ أَنَّ سُلَيْمَانَ الزَّمانِ وَمَنْ   أصبى الطيورَ، فناجتْهُ وَنَاجَاهَا (4)

— فعل « رأى » :

وَهَذِهِ وَاقِعَةٌ مُسْتَغْرَبَهْ   فِي هَوَسِ الأفْعَى وَخُبْثِ الْعَقْرَبَهْ

رَأَيْتُ أَفْعَى مِنْ بناتِ النِّيلِ   .... (5)

3 — قضايا لغويّة :

نشير في هذا الفصل إلى مظاهر لغوية كانت بارزة بصفة خاصة في الحكايات لتبسيط واضح قصد إليه الشاعر . هذا التبسيط وصل بلغة الشاعر في بعض المواطن إلى شيء من الضعف مرجعه إلى منزع الشاعر في هذه الحكايات فإنه إخباريّ بحت ، اتخذت فيه اللغة مجرد وسيلة لتعليم أصول الأخلاق الفاضلة ، وإلى وضعية الجمهور الذي وضعت له ، فإنه جمهور صغير السنّ مبتدىء .

وأبرز هذه الظواهر من حيث تخصّصها بالحكايات ، استهلال الشاعر الحكاية بالجملة الاسمية التي يكون مبتدؤها نكرة محظة واقعا في الصدارة ، مرتبته الأصلية :

— ظَبْيٌ رَأى صُورَتَهُ فِي الْمَاءِ   فَرَفَعَ الرأسَ إلَى السَّمَاءِ (6)

— قِرْدٌ رَأى الْفِيلَ عَلَى الطَّرِيقِ   مُهَرْوِلاً خَوْفًا مِنَ التَّعْوِيقِ (7)

---

(1) ج 4 ص 151 ، 2 .
(2) ج 4 ص 154 .
(3) ج 4 ص 183 .
(4) ج 4 ص 127 .
(5) ج 4 ص 130 .
(6) ج 4 ص 136 .
(7) ج 4 ص 140 .

– فَـأْرٌ رَأى القِـطَّ عَلَى الجِدَارِ   مُعَذَّبـًا فِـي أَضْيَـقِ الحِصَـارِ (1)
– بَغْـلٌ أَتَـى الجَوَادَ ذَاتَ مَـرَّةْ   وَقَلْبُـهُ مُمْتَلِـيءٌ مَسَـرَّةْ (2)

فمجيء ذلك في مستهلّ الحكاية يعرب عن نزعة الشاعر إلى تقرير جملة من الوضعيات . هذه الوضعيات التمهيدية تبدو ضرورية لتنشيط الأحداث بعد المقدمة .

ومما تجدر ملاحظته في هذا الصدد استعمال الشاعر في الحكاية أساليب الرّبط بوجه يدلّ على أن دورها في تصوير التسلسل المنطقي والتعبير عن دقائق الزمن كبير .

ولقد أشرنا إلى أنّ حكايات شوقي يكتنفها الماضي المطلق في عمومها ، ولكننا لمسنا بين أحداثها الجزئية مراتب تصور تؤاخي هذه الاحداث بعضها عن البعض الآخر ، فيدخل في بنائها من هذه الناحية عامل الزمن لأنها تكوّن حكايات تخضع أحداثها في الترابط لما لا تخضع له أحداث الشعْر غير القصصي عادة .

وسنوسع هذه النقطة في محلّها من بـاب الربط (3) ، ولذلك نكتفي هاهنا بمثال واحد بيانيّ نجمل القول فيه فنلاحظ أن ثلث كامل استعمالات الرابط « ثمّ » في « الشوقيات » كانت في الحكايات بمعدل 2 % من أبياتها ، بينما كانت ثلثا الاستعمالات في بقية أشعار « الشوقيات » بنسبة استعمال واحد كل 400 بيت .

واستعملت في أشعار كانت عادة ذات منازع قصصية .

والرابط « ثم » يعبّر عن التراخي بين حدثين أو قضيتين ، فهو إذن معبر عن معنى في الزمن دقيق ، فلذلك استعمل حيث دعت الحاجة إلى استعماله بصفة طبيعية وذلك في الحكايات وقلّ استعماله في غيرها .

ويكثر في هذه القصص حذف « أنْ » و« أنّ » المصدريتين بالنسبة إلى ما كان عليه في سائر أشعار « الشوقيات » :

– وَكَانَ ذَاكَ القِرْدُ نِصْفَ أَعْمَـى   يُرِيدُ يُحْصِي كُلَّ شيءٍ عِلْمَـا (4)
– لَـكِنَّـهُ خَالَـفَ الاشَارَةْ   لما أَرَادَ يُظْهِـرُ الشَّطَـارَةْ (5)
– لَمْ تَحْمِـلْ الجِبَالُ مثلَ حَمْلِـي   أَظُنُّ مَوْلاَيَ يُرِيدُ قَتْلِـي (6)

فقد حذف في قوله « يريد يحصى » في الأول و« أراد يظهـر في الثـاني » ، و« أظن مولاي يريد » في الثالث .

---

(1) ج 4 ص 152 .
(2) ج 4 ص 182 .
(3) انظر فصل الرابط « ثم » من القسم الثالث .
(4) ج 4 ص 140 ، 2 .
(5) ج 4 ص 157 ، 6 .
(6) ج 4 ص 178 ، 3 .

وهذا يندرج في نطاق نزعة تبسيط اللغة ، ومجاراة الجمهور ، المتقبّل في مستواه «أنْ» و«أنّ» ككل أساليب الربط ، من مطعمات لغة المنطق ومن وسائل التعبير عن تشعب الأفكار ، مما لا حاجة به أكيدة في هذه الحكايات .

هذا إلى جانب استعمالات متنوعة عديدة ، ضعف فيها تعبير ، أو أجيز فيها استعمال مّا غير غالب على الوجه المستعمل عادة ومن ذلك :

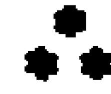
– فأنتَ تَدْري لي الوفا في الودادِ (1)

– فَأعْطِنِي قَفَاك (2)

– مَا نَطَقَتْهُ ألْسُنُ التجريبِ (3)

– لعلّ أنْ تنشر بِالجَميلِ (4)

– النيل – فاسمع وافهم الحديثا – يعطي..(5)



الخاتمة :

لا يجوز بعد هذا التحليل أن نوافق من يذهب إلى أنّ حكايات شوقي ضعيفة القيمة بصفة مطلقة . نعم هي ضعيفة بالنسبة إلى الحكاية عند الغربيين في حركيتها وبنائها ، في إطارها وحوارها وأحيانا في لغتها . لكنّها تظلّ قويّة في ذلك إذا قيست بطبيعة الشعر العربي ومميزاته الخاصّة ، ولها فوق ذلك قيمة تاريخية لا تنكر ، وقيمة تعليمية لا تجحد ، وقيمة أخلاقية عامّة جليّة في أحد الجانبين الشخصيين فيها : أهدافها وعبرها التي جسمتها الملح الختامية .

ان نظم القصص المثليّة في قالب حكايات شعريّة شخصيّة ، ظاهرة أدبية خلقها شوقي في البيئة العربية ، وجسّمها في كثير من اللوحات . لكنها ظاهرة لم تتبع . فقد انطلقت معه وتوقفت عنده . وبذلك يبقى شوقي لافونتين العرب بلا منازع (6) .

---

(1) ج 4 ص 132 ، 2 .

(2) ج 4 ص 144 ، 20 .

(3) ج 4 ص 125 ، 5 .

(4) ج 4 ص 129 ، 7 .

(5) المصدر نفسه ، 10 .

(6) على خلاف مع شارل بلا حيث يقول – وقد غفل عن شوقي – «مازال الادب العربي في انتظار شاعر كلافونتين» ، دائرة المعارف الاسلامية ، فصل «حيوان» .

الباب الثاني
الهيكل الداخلي

الفصل الأول
التراكيب

التقديم والتأخير :

ان الحكم بمرونة لغة من اللغات أو تصلبها لا يتسنى إلا بالنظر إلى طبيعة قواعد ترتيب العناصر فيها وإلى مدى مجاوزتها . فمما يميّز فصائل اللغات بعضها عن البعض ، نظام ترتيب العناصر من ناحية وألوان تغيير الترتيب من ناحية أخرى . وما كان ترتيب العناصر ليكون مشكلا لولا أنه عرضة للتغيير . والتغيير ليس مجرّد عارض فيه ، وإنما هو مطرد ، بل انه قوام أغلب الكلام الذي تتجسم فيه أيّة لغة من اللغات .

ولا تنحصر أهميّة دراسة الجملة من هذه الناحية في التعرّف على التقاليب الممكنة التي يخرج فيها الكلام ، بل تتجاوز ذلك إلى التعرف على الجملة ذاتها بالاعتماد على عناصرها المكونة وإلى خصائص البنية فيها ووجوه ارتباطها ببقية أجزاء الكلام فإلى النظام العامّ المحرّك للغة . وإذا كان لدراسة أصول ترتيب العناصر فضل تعيين ما تولّد في اللغة المدروسة من قوانين مجردة تنتظم أشكالها الملموسة في كلّياتها ، بدون أن يؤهّل ذلك إلى دراسة الأساليب المتنوّعة في استخدام اللغة ، اللهمّ إلا إذا اعتمد الاحصاء المستقصى الكامل ، فإن دراسة مظاهر ترتيب العناصر في الكلام بالاقتصار على مواطن التغيير ، له فضل الكشف عن مختلف الأساليب . غير أن تغيير الترتيب في العربية قد يقتضيه التركيب النحوي ويوجبه لسبب من الأسباب ، فيفقد بذلك طابع التجوز ويعتبر من مكملات نظام الترتيب الأصلي في عناصر الكلام . وليس بالعسير حصر الحالات التي يجب فيها ما يجب من تغيير في الترتيب ، ولكن العسير هو حصر غير ذلك من حالات التغيير . ولذلك

اخترنا — لدراسة أسلوب شاعر ، والتعرف على طاقات اللغة التي ينظم بها — أن نقتصر على دراسة مظاهر تغيير الترتيب من ناحية وعلى ما كان فيه التغيير غير واجب ليس إلا .

ولم نر في دراسة خصائص التغيير في ترتيب العناصر بالاعتماد على أنواع العناصر المغيرة عن مراتبها أو بناها أو وظائفها الأعملية وصفية تذوب وراءها أهم ضالة الباحث في الأسلوب من هذه الناحية ألا وهي مقتضيات تغيير الترتيب وأهدافه ، فعالجنا المقتضيات والأهداف فوجدناها في « الشوقيات » صنفين : صوتية ومعنوية .

المقتضيات الصوتيـة :

وكل ما اتّصل بالوقع الحسيّ هو في الكلام من المقتضيات الصوتية . والكلام لا يرسله اللسان إلا ليسمع ، ولا تقيده الكتابة إلا ليقرأ فيسمع . قد تقرأه العين وحدها ولا يجهر به لسان ، ولكنّه لا يصل إلى المدارك إلا بعد تصور جرسه .

ومن ألوان تغيير ترتيب العناصر في « الشوقيات » ما اقتضاه من الناحية الصوتية مقطع البيت ، ومنها ما تطلبه التوازن المراد اخضاع عناصر الكلام له ، ومنها ما استدعاه اجتناب الثقل .

فشأن شوقي في الحالة الأولى أن يرصد لفظا ما للقافية ، فيجعله مقطعا ينتهي به البيت ويتتوج به الكلام في غير مرتبته النحوية :

بتأخير المبتدأ في الجملة الاسميّة :

— تُسمِعُ الأرْضُ قصيرًا حينَ تَدْعُو   وَعقيمٌ مِنْ أهْلِ مِصْرَ الدعَاءُ (1)

وقد قوّى القطع في هذا البيت التصدير باستعمال مادة المقطع (تدعو) في الحشو قبل المقطع نفسه (الدُّعاءُ) .

— دوايْتَ متندًا ، وَدَاوَوْا طَفْـرَةً   وَأخفُّ مِنْ بَعْضِ الدَّوَاءِ الدَّاء (2)

وبتأخير شوقي المبتدأ (الداء) في هذا البيت أخّر المفضل — وهو المبتدأ نفسه — على اسم التفضيل والمفضل عليه .

وقد عمد إلى نفس التركيب ولكن في جملة فعلية وردت جواب ظرف فقال .

لما أنَاخَتْ عَلَى تَامُورِكَ انْفَجَرَتْ   أزْكَى من الوَرْدِ،أوْ من مائِهِ الوُرُدُ (3)

فأخّر « الوُرُدُ » وهو فاعل وفي نفس الوقت مفضل ، وتأخيره هنا من حيث هو مفضل لا من حيث هو فاعل .

(1) ج 1 ص 17 ، 129 .
(2) ج 1 ص 34 ، 77 .
(3) ج 3 ص 62 ، 46 .

ومن ذلك تأخيره الفعل في الجملة الفعلية على كل العناصر واختياره لقطع البيت كما في البيتين التاليين ، وقد قلب فيهما ترتيب العناصر قلبا تاماً :

– فَمَا زِلتَ جَارَ البِرِّ ، وَالسَّيِّدَ الذي　　إلى فضْلِهِ من عدْلِهِ الجارُ يهرُبُ (1)

– وَهُوَ الصَّنَاعُ يَصُوغُ كُلَّ دَقِيقَةٍ　　وَأَدَقَّ منك بِنَانُهُ لَمْ تَصْنَعِ (2)

وقطع الشاعر بالفعل كذلك قوله :

فَوْقَ الأسِرَّةِ وَالمنَا　　برِ قطُّ لَمْ تَتَرَجَّلِ (3)

وقد تكلّف في سبيل ذلك تقديم المؤكَّد (قطّ) على المؤكِّد .

وقد يكون تغيير ترتيب العناصر في « الشوقيات » من مقتضيات توازن ، قصد الشاعر اخضاع شقّي التركيب له ، كما في تقديم الصفة على الموصوف في المثالين التاليين :

– ويفلُّ مِنْ هُوجِ الرِّيَاحِ عزَائِمَا　　وَيَدُكُّ من مَوْجِ البِحَارِ جِبَالاً (4)

– لِلصَّالِحَاتِ عَقَائِلُ الْـــــوَادِي هوًى فِي الصَّالِحَاتِ (5)

ففي الأول قدم « هوج » على « الرياح » ليجعل منزلتها في الصدر هي منزلة « موج » في العجز فتستقيم له بذلك المناسبة بين تقطيع المصراعين ، وفي الثاني قدّم « الصالحات » على « العقائل » ليكون لفظها مطلعا كما كان مقطعا فيستحكم له التوازن بهذا التصدير .

وقد حصل الشاعر على التوازن في البيت في حالات أخرى باستعمال تركيبين متماثلين في النوع والوظيفة – لكنهما يختلفان في البنية ، فعناصر الأول على ترتيب أصلي وعناصر الثاني على عكسه ، ومن ذلك :

– يَرْمِيكِ بِالأُمَمِ الزَّمَانُ وَتَارَةً　　بِالفَرْدِ وَاسْتِبْدَادِهِ يَرْمِيكِ (6)

– فَإِذَا شَاءَ فَالرِّقَابُ فِدَاهُ　　وَيَسِيرٌ إِذَا أَرَادَ الدِّمَاءُ (7)

فتقديم الجار والمجرور على كامل عناصر الجملة الفعلية في عجز البيت الأول مكّنه من الاحتفاظ بنفس اللفظ (يرميك) في المطلع والمقطع وابرازه بترديده ، وتخصيص حشو البيت للعناصر الثانوية . ومكنه تقديم جملة جواب الشرط في عجز البيت الثاني من تخصيص صدر البيت وذيله للشرط وقد عبر عنه بامكانيتين

(1) ج 1 ص 42 ، 248 .
(2) ج 2 ص 60 ، 8 .
(3) ج 1 ص 176 ، 4 .
(4) ج 1 ص 185 ، 21
(5) ج 1 ص 102 ، 28 .
(6) ج 1 ص 163 ، 58 .
(7) ج 1 ص 17 ، 45 .

مختلفتين ، وحشوه للجوابين ، وقد قوّى هذا التوازن اللهجة الملحمية في البيت ، وإن لم يتجرد تركيب العجز من تعقد نتيجة تكلف التوازن .

وقد ينزع الشاعر إلى التغيير في ترتيب العناصر بداعي تجنب الثقل وتخفيف الوقع . والثقل في الكلام يكون إذا طالت بعض عناصره وقصرت بعض عناصره الأخرى معا .

فلتجنّب الثقل ولجعل العنصر القصير يحتفظ بكلّ قوته الدلالية غيّر في قوله :

– من فَلّ جيشٍ ،وَمن أنقاضِ مملكَةٍ وَمن بقيّة قَوْم جئتَ بِالعَجَبِ (1)

– صَدْرُ البيانِ له إذا التقَتِ اللُّغَى وتقـدم البلغَـاءُ وَالفُصَحَـاءُ (2)

فقد سلم سياق الجارات والمجرورات الكثيرة المتعاطفة في البيت الأول في غير منزلتها الأصلية من الفتور الذي كان عرضة إليه وذلك بفضل الفعل الذي جاء يقطع سلسلة التعداد التي ما كانت لتنقطع ، وقد احتفظ الفعل في نفس الوقت بمنزلته القوية في الجملة . وكذلك شأن جواب الشرط في البيت الثاني فإنه بتقدمه أغنى من الانتظار المملّ وفي نفس الوقت احتفظ بقيمته الكاملة في التركيب .

الأهداف المعنوية :

أما الأهداف المعنوية فهي لطائف المعاني التي نرى أن التقديم والتأخير كان لتأديتها أولا ، ولم يستدعهما عامل صوتي ظاهر .

والمعاني المقصودة هي في الحقيقة طاقات تعبيرية جديدة تلحق المعاني الظاهرة فتزيدها تدقيقا وتأكيدا . ووجدنا أن هذا التدقيق في « الشوقيات » كان بالتخصيص في أغلب الحالات .

فنكاد نعتبر إفادة التقديم والتأخير التخصيص – إذا لم تستدعهما الأصوات في « الشوقيات » – هو الأصل فيهما . وحصول هذا المعنى إنما هو بتقديم الجار والمجرور خاصة ، مهما كانت وظيفتهما في الكلام . وقد لاحظنا ، أن أكثر ما جاء من ذلك في شعر شوقي كان الجار والمجرور يحتلان فيه صدارة الصدر أو صدارة العجز .

– وَإِلَى اللّهِ مَنْ مَشَى بِصَلِيبٍ فِي يَدَيْهِ ، وَمَنْ مَشَى بِهِلاَلِ (3)

– فَقُلْ لبَانٍ بِقَوْلٍ رُكْنَ مملكَةٍ على الكتَائبِ يُبْنَى المُلْكُ لا الكتب(4)

– فِيهِ احْتَمَى اسْتِقْلاَلُهَا وَبِهِ تَحَصَّنَ وَامْتَنَعْ (5)

(1) ج 1 ص 59 ، 77 .
(2) ج 1 ص 34 ، 49 .
(3) ج 1 ص 188 ، 35 .
(4) ج 1 ص 59 ، 16 .
(5) ج 1 ص 158 ، 7 .

ففي البيت الأول قدم الجار والمجرور (إلى الله) وقد وقع خبرا في جملة إسمية ، وفي الثاني يهمنا تقديمه (على الكتائب) على الفعل ونائب الفاعل ، وفي الثالث تقديمه (فيه ثم به) على الفعل والفاعل ، وقد وقع الجار والمجرور في البيتين الأخيرين فضلة .

ومن مظاهر التقديم والتأخير الشائعة في « الشوقيات » تقديم الصفة على الموصوف لابرازها ولفت النظر إليها وتعيين الوجهة الحقيقية في النظرة إلى الأشياء . ومن هذا الباب تقديمه « المئة » على « السّنين » في قوله :

ذَكَرُوكَ بِالْمِئَةِ السّنين ، وَإِنَّهَا عُمرٌ لِمِثْلِكَ في النجومِ قصيرٌ (1)

فإن تقديم العدد على المعدود في هذه الحالة هو من باب تقديم الصفة على الموصوف ، لبيان تفوق العنصر المقدم على المؤخر في القيمة .

والجدير بالذكر أن كثيرا من حالات تقديم الصفة على الموصوف في « الشوقيات » اقتضاها المقطع في البيت وإن لم تفقد قوتها في ابراز الصفة إذ كثيرا ما اتضح أن الموصوف مرصود للقافية ، فتقدم علي الصّفة ، فيبرز هو بالقطع وتبرز هي بالتقديم .

ومن ذلك قوله :

وَإِذَا جَمَعْتَ الطَّيِّبَاتِ رَدَدْتَهَا لِعَتِيقِ خَمْرٍ أَوْ قَدِيمِ وِدَادِ (2)

فإلى جانب تغيير الشاعر الترتيب في قوله (عتيق خمر) نجد تغييرا في قوله « قديم وداد » حيث كان لفظ « الوداد » مقطعا .

أما في قوله :

سَمَاؤُكِ يَا دُنْيَا خداعُ سَرَابِ وَأَرْضُكِ عمْرَانٌ وَشيكُ خَرَابِ (3)

فقد برزت كلّ عناصر التركيبين (خداع سراب / وشيك خراب) لورودهما في بيت هو طالع القصيدة إلى جانب بروز بقيّة عناصر البيت بالمقابلة بين السماء والأرض وتناسب التقطيع بين عناصر كلّ من المصراعين ، فخرج هذا الطالع مشحونا بكتلة مكتنزة من طاقات التعبير ، ستتفجّر في القصيدة وتشعّ على كل أطرافها .

ومن التراكيب النادرة في « الشوقيات » استعمال الشاعر التركيب الوصفي أصلي الترتيب في أحد شقيه ومغير الترتيب في الآخر كما في قوله :

تجاذبَاهُمْ كَمَا شَاءَا بِمُختلفٍ مِنَ الأَمَانِيِّ والأحلاَمِ مُخْتَلِبِ (4)

---

(1) ج 3 ص 71 ، 2 .
(2) ج 1 ص 133 ، 22 .
(3) ج 3 ص 29 ، 1 .
(4) ج 1 ص 59 ، 43 .

فالمنتظر قوله « الأمَانِيُّ والأحلام المختلفة المختلبة » ، لكنّ الشاعر غيّر الترتيب فأبرز الصفتين معا ، وخلق توازنا في البيت ، وعبّر بقوّة عن اشتراك الموصوفين (الأمَانِيُّ والأحلام) في الصفتين (مختلف ومختلب) معا .

ومن طريف ما لاحظنا في شعر شوقي ظاهرة تقديم المفعول المطلق في كثير من حالات وروده جملة خاصّة (1) على كامل عناصر الجملة الفعلية لابراز مقابلة ، أو ابراز شبه ، فمما أبرز فيه المقابلة :

– وكَمَا تَرَفَّقَ وَالِداَ كِ عَلَيْكِ لم تَتَرَفَّقِي (2)
– يَلْزَمُهَا نَهَارَهَا وَتَلْزَمُهْ وَمِثْلَمَا يُكْرِمُهَا لاَ تُكْرِمُهْ (3)

والبيت الأول من حكاية والثاني من أرجوزة عائلية وكلاهما من « ديوان الأطفال » . فالذي سمح للشاعر بهذا التغيير في ترتيب العناصر هو كتابته للأطفال .

ومما أبرز فيه الشبه :

– مَا كَانَ ضَرَّنِي لَو امْتَثَلْتُ وَمِثْلَمَا قَدْ فَعَلُوا فَعَلْتُ ؟ (4)
– كَمَا وُلِدْتُم على أعْرَافِها وُلدَتْ في سَاحَةِ الحرْبِ لا في بَاحَةِ الرَّحبِ (5)
– ولَيْتَ الذي قَاسَتْ من الموتِ ساعةً كما راح يطوي الوالديْنِ طوَاهَا (6)
– وَأقْبَلَ مِنْ شَبَابِ القَوْمِ جَمعٌ كما بنتِ الكهولُ ، بنى وَشَادَا (7)

وإذا كان البيت الأول من حكاية في « ديوان الأطفال » ، فإن الأبيات الثلاثة الباقية من غير « ديوان الأطفال » .

ويأتي تغيير الترتيب في « الشوقيات » كثيرا لتحميل أحد عناصر التركيب وظيفتين اثنتين معا ، فيقوى بذلك دوره وينحصر فيه الاهتمام . وقد يكون العنصر المزدوج الوظيفة مفردا كما يكون جملة .

فمن ضروب ثنائية الوظيفة في المفردات :

– منَايَا أبَى اللّهُ إذْ سَاوَرَتْكَ فَلَم يَلْقَ نَابَيْهِ ثُعْبَانُهَا (8)

(1) وجدنا مثالين اثنين قدم فيهما المفعول المطلق المفرد ، انظر هما في : ج 1 ص 42 ، 84 و ج 4 ص 21 ، 49 .
(2) ج 4 ص 193 ، 18 .
(3) ج 4 ص 100 ، 4 .
(4) ج 4 ص 162 ، 13 .
(5) ج 1 ص 59 ، 59 .
(6) ج 2 ص 109 ، 4 .
(7) ج 4 ص 14 ، 32 .
(8) ج 1 ص 262 ، 11 .

فلفظ « منايا » مفعول به قدّم على فعله وفاعله (أبى الله) بدون استعمال ضمير المطابقة ، فاحتفظ بفضل ذلك بامكانية قيامه بوظيفه المسند لمسند إليه محذوف :

– كَرِيم الظُّبَا لاَ يَقْرُبُ الشرَّ حدُّهُ وفي غيره شرُّ الوَرَى وَمَعَاطِبُهُ (1)

في هذا البيت تقدّمت الصفة (كريم) على الموصوف (الظُّبا) فاكتسبت بهذا التغيير وجهين : وجها تعود فيه على الممدوح وهو الملك ادوارد ، بمعنى الجود ، وآخر تعود فيه على الظُّبا بمعنى ارتفاع القيمة .

وتحصل ثنائية الوظيفة لبعض المفردات في تراكيب لا يَصِحّ أن نتحدث فيها عن تغيير حقيقي في عناصر الترتيب الا على سبيل التجوّز ، وأمثلة ذلك كثيرة منها :

– وَمَا القَتْل تحيا عليه البِلاَدُ وَلاَ هِمَّةُ القَوْل عمرَانُهَا (2)

– وَجدْتُهَا فُرْصَةَ تُلْقَى الحبَال لَهَا إنَّ السيَاسَةَ فيها الصيدُ وَالطَّرَدُ (3)

– مَحَبَّةَ اللَّهِ أَلْقَاهَا ، وَهيْبَتَهُ على ابْنِ آمِنَةٍ فِي كلّ مُصْطَدَمِ (4)

فورد كلّ من « القتل » في الأول، و« السياسة » في الثاني، و« محبّة » في الثالث مسندا إليه نحويا ، ولكن وظيفته الأصلية غير المسند إليه ، فالأول والثاني كلاهما مجرور ، والثالث مفعول به . وبالنظر إلى هذه الوظائف الأصلية المنتظرة يجوز لنا التحدث عن تغيير في الترتيب ، وكذلك بسبب الأثر الظاهر الذي يتركه ازدواج الوظيفة في معنى البيت . فكلّ هذه العناصر الثلاثة أصبح محورا للحديث بما أنه مسند إليه بعدما كان دون ذلك قيمة .

أما في الجملة فيبدو أن ثنائية الوظيفة لا تلحق الا العناصر المغيرة عن مرتبتها والتي أصلها الالتحام البنيوي المتين مع بقية العناصر .

هكذا فإن هذه ظاهرة شائعة في التراكيب التلازمية التي تقدّم فيها الشق الثاني على الأول :

تَسِيرُ مَسِيرَ الضُّحَى فِي البلاَدِ إذَا العِلْمُ مزَّقَ فِيهَا السَّدَفْ (5)

فجملة الصدر أصلها التقيد المتين بالشرط الذي ورد بعدها في العجز ، لكنّ تقديمها هوّن القيد وأخرجها إلى بعض الاطلاق .

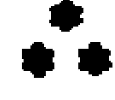
ونجد هذه الظاهرة كذلك في التراكيب الاستفهامية :

زَمَنٌ تَقَضَّى لِلْهَوَى وَلَنَا بِظِلِّكَ ، هَلْ يَعُودُ ؟ (6)

---

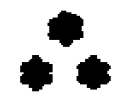
(1) ج 1 ص 80 ، 32 .
(2) ج 1 ص 262 ، 26 .
(3) ج 3 ص 62 ، 30 .
(4) ج 1 ص 190 ، 110 .
(5) ج 1 ص 159 . 3 .
(6) ج 2 ص 27 ، 2 .

فبتقديم الشاعر المستفهم عنه على الأداة وفعل الاستفهام ، عبّر عن حقيقة ثابتة ليست محل استفهام معنويا ، ولكنها محلّ استفهام نحويّا ، فخرج هذا الاستفهام بذلك إلى معنى جديد هو معنى التحسّر واليأس .



ان العنصر الذي غيّر عن مرتبته في أغلب حالات التغيير التي لم يوجبها عامل نحوي في « الشوقيات » هو « الجار والمجرور » ، بصرف النظر عن الوظائف المتنوّعة التي قام بها . فالجار والمجرور في هذا الديوان يتميّزان بقلق المنزلة ومرونة الاستخدام .

أما أسباب التقديم والتأخير فإذا كان كثير منها يرجع إلى معنيـي التخصيص والابراز فإن نسبة منها لا بأس بها ترجع إلى الأصوات وهي من هذه النّاحيّة متّصلة بالنظم الشعري نفسه أي أنها مخصوصة بهذا الكلام من حيث هو شعر قبل كل شيء ، فليست هي من الأسباب العامّة التي تعمل في الكلام ويعمل فيها بقطع النظر عن نوعه ، رغم أنّ الفصل بين المقتضيات الصوتية والأهداف المعنوية ليس هيّنا دائما ، إذ قد يطرأ التغيير وله بهذه الأهداف سبب وبتلك المقتضيات آخر .



الاعتراض والزيادة :

إن الاعتراض ، والزيادة في بعض وجوهها ، من مظاهر تغيير الترتيب في عناصر الجملة . فالاعتراض يكون بتغيير الترتيب أي بتحويل أحد عناصر التركيب عن منزلته وإقحامه بين عناصر من طبيعتها التّسلْسل ، كما يكون بزيادة عنصر أو أكثر من عنصر أجنبيّ تماما عن التركيب يقطع هذا التسلسل ، كما تكون الزيادة في التركيب مجردة ، غير معترض بها ، وغير ملحقة بالترتيب تغييرا . فلهذه الأسباب جمعنا بين الاعتراض والزيادة في الدراسة وإن انحصر الاعتراض بالزيادة وهو أهمّ مظهر يبرز صلة الاعتراض بالزيادة ، في نوع من التراكيب مخصوص وهي تلك التي لا ترتبط بالأصلية برابط نحوي أو لفظي والتي لا تتجاوز التراكيب الدعائيّة . فهذه تراكيب قليلة الأهمية وموحدة النوع ولعلّها بباب الأساليب الانشائية أولى . ولم نجد لها على كلّ حال في ديوان شوقي من الطرافة ما يوجب درسها .

الاعتراض بتغيير الترتيب :

أما الاعتراض بتغيير الترتيب في تراكيب « الشوقيات » فرأينا أهميّته في طبيعة العناصر المعترض بها وتحليلها أولا ، ولا تقلّ دواعيه وأثره في التركيب عن ذلك أهمية ولكنّها أحق بالتأليف بعد التحليل . وقد قسمنا مظاهر الاعتراض في هذا الباب قسمين : المظاهر الخاصة ، ونعني بها مواطن الاعتراض الذي يفصم اللحمة النحوية أوّلا ، والمظاهر العامة ، ونعني بها مواطن الاعتراض الذي يفصم فيها اللّحمة المعنوية أوّلا .

1 — المظاهر الخاصّة :

أ — الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية :

أبرز مظاهر الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية في « الشوقيات » هو الاعتراض بين الفعل والفاعل. وأبرز العناصر التي تعترض بينهما على الاطلاق المفعول به من ناحية والجار والمجرور من ناحية أخرى.

الاعتراض بالمفعول به :

— كَبُرَتْ ذَاتُكَ العَلِيَّةُ أنْ تُحْصِي ثَنَاهَا الألْقَابُ وَالأسْمَاءُ (1)

— دَارتِ الدَّائِرَاتُ فيكَ ، وَنَالَتْ هَذِهِ الأمَّةَ اليَدُ العسْرَاءُ (2)

— وَجَرَتْ فَمَا اسْتَوْلَى على الأمد المُنَى وَعدَتْ فما حوت الْمَدَى الأوْطَارُ (3)

اعترض في البيت الأول بالمفعول به « ثناها » بين الفعل والفاعل « أن تحصي..الألْقَابُ والأسْمَاءُ » وفي الثاني اعترض بـ« هذه الأمة » بين « نالت .. اليد العسراء » وفي الثالث اعترض بالجار والمجرور « على الأمد » الواقعين مفعولا به بين « استولى .. المنى » فبالمفعول به « المدى » بين « حوت ... الأوطار ».

الاعتراض بالجار والمجرور :

— أبَتِ التَقَيّدَ بِالْهَوَى وَتقيدتْ بالحقّ أو بالواجبِ الأحْرَارُ (4)

— تدرّعَتْ للقَاء السّلم « أنقرةٌ » (5)

اعترض في الأول بـ« بالحق أو بالواجب » في « تقيّدت .. الأحْرَارُ » وفي الثاني بـ« للقاء السلم » في « تدرّعت .. « أنقرة ».

وقد يكون الاعتراض بين الفعل والفاعل بالمفعول به وبالجار والمجرور في نفس الوقت كما في قوله :

وَاسْتَقْبَلَ الرِّضْوَانَ فِي غُرُفَاتِهِمْ بِجِنَانِ عَدنِ آلُكَ السُّمْحَاءُ (6)

كما يكون الاعتراض في الجملة الفعلية بين الفعل ونائب الفاعل :

— وَرِيعَتْ كَمَا رِيعَتِ الأرْضُ فِيكَ نَوَاحِي السَّمَاءِ وَأعْنَانُهَا (7)

— دَاءُ الْجَمَاعَةِ مِنْ أرُسطاليسَ لَم يُوصَفْ لَهُ حَتَّى أتَيْتَ دَوَاءُ (8)

(1) ج 1 ص 17 ، 77 .
(2) المصدر نفسه ، 84 .
(3) ج 1 ص 164 ، 6 .
(4) ج 2 ص 164 ، 24 .
(5) ج 1 ص 59 ، 15 .
(6) ج 1 ص 34 ، 130 .
(7) ج 1 ص 262 ، 14 .
(8) ج 1 ص 34 ، 72 .

ففي الأول فصل بين الفعل ونائب فاعله بجملة واقعة مفعولا مطلقا ، « كما ربعت الأرض فيك » ، وفي الثاني فصل بين الفعل ونائب فاعله بجار ومجرور ومضاف ومضاف إليه جملة .

والملاحظ أن الفاعل المعترض بينه وبين فعله على هذه الصور يرد في أكثر الحالات مقطعا متوجا لكامل البيت ، مما يسمح باستنتاج أن اطّراد هذه الظاهرة في شعر شوقي يرجع إلى مقتضيات صوتية شعرية أولا والاعتراض بين المسند والمسند إليه في التركيب على ما رأينا يخضع الشطر لضرب من الاتزان مولّد لنوع من الموسيقى ، ويضمن في نفس الوقت للمسند إليه كامل القوة برصده لختام البيت . فالبيت الشعري فنيا يبدو من هذه الناحية قالبا يبدؤه الشاعر بإحكام الصدر والذيل بما عظم من العناصر في التركيب قيمة ويختمه بملء حشوه بما كان دون ذلك من العناصر .

وثـاني مظـاهر الاعتراض بين عناصر الجملـة الفعليـة يكون بين الفعل والفـاعل من ناحيـة والمفعول من ناحية ثانيـة .

ويكون هذا الاعتراض بالجار والمجرور كثيرا ، لتجنّب الثقل في التركيب مثل الاعتراض في قوله :

وَسِلِمْـــتَ ياحرمَ المَعَارك من يَـدٍ   هَدَمَتْ لسلمِ العَالَمِـينَ كيـانـًا (1)

فقد تحاشى المتنظر من قوله « هدمت كيان سلم العالمين » لما فيه من كثرة الاضافات باقحام الجـار والمجرور بين الفعل والفاعل « هدمت » والمفعول « كيانا » .

ويكون الاعتراض بالجار والمجرور لابراز العناصر الأصلية :

أخْرَجْتَ للنَّاسِ من ذلّ ، ومن فشـلٍ   شعبـا وَرَاءَ العوَالي غَيْرَ مُنْشَعِـبِ (2)

فقد فصل الشاعـر بهذه الفضلات « للناس من ذلّ ، ومن فشـل » بين الفعـل والفاعـل « أخرجـت » والمفعول به « شعبا » من ناحية ثم فصل بين النعت « شعبا » والمنعوت « غير منشعب » من ناحية أخرى ، فتمكن هكذا من جعل المسند والمسند إليه في صدارة الصدر والمفعول به وهو منعوت في صدارة العجز ، ونعته في ذيل العجز فبرزت كلّها ، وخصّ حشو البيت لبقيةِ العناصر .

لكن الاعتراض لم يستدعه أحيانا أخرى إلا المقطع وموسيقى البيت ، فلم يأت في المعنى بجديد :

تُعَلِّـمُ حِكْمَتُـهُ الْحَاضِرِينَ   وَتُسْمِعُ فِـي الغَابِرِيـنَ النُّطُقْ (3)

وإنه ليستدعيه المقطع أحيانا والنزعة إلى الحصول على توازن في البيت فيختلّ به التركيب ويثقل كما في قوله :

وَادْخلْ عَلَى الْمَوْتِ الصفوفَ مواسيًا   وَأعِـنْ على آلاَمِـهِ الانْسَانَا (4)

(1) ج 1 ص 279 ، 7 .
(2) ج 1 ص 59 ، 78 .
(3) ج 1 ص 159 ، 20 .
(4) ج 1 ص 278 ، 2 .

فالمقطع اقتضى تأخير لفظ « الانسان » ، والتوازن اقتضى مقابلة « وادخل على الموت .. » بـ « وأعن على آلامه .. » ، لكنّ ذلك كان على حساب التركيب النحوي الذي استعمل فيه ضمير يعود على لاحق .

ومن هذا القبيل قوله :

مَزَّقَتْ تَاجَهُ الخطُوبُ ، وَأَلْقَتْ في التّرَابِ الذي أرَى صَوْلَجَانَهْ (1)

وقد أراد « وألقت الذي أرى صولجانه في التراب » ، ولكنه فصل الفعل والفاعل « ألقت » عن المفعول الذي ورد جملة « الذي أرى صولجانه » بالجار والمجرور « في التراب » فحدث خلل سببه ما حصل من التباس كَوْن الجملة الموصولة مفعولا به لأَلْقَت بكونها نعتا للتراب .

وقد يعترض الشاعر بين الفعل والفاعل بالجار والمجرور وفضلات أخرى فيثقل التركيب أيضا :

وَكسوْهُ أبد الدّهرِ من الفخرِ ثيَابَا (2)

لقد بقي المسند والمسند إليه ، بتصدّرهما البيت ، والمفعول به ، بوروده مقطعا ، محتفظة بوزنها الدّلالي لا محالة ، ولكن اطراد الفضلات الكثيرة في حشو البيت ليس من شأنه أن يخرج التركيب إلى السلامة (3) .

وقد يعترض الشاعر بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول به من ناحية أخرى بجملة كاملة ، تقع في أكثر الحالات حاليّة :

- يُنْبِيكَ مَصْرَعُهُ - وكُلٌّ زَائِلٌ - أنّ الْحَيَاةَ كَغَدْوةٍ وَرَوَاحِ (4) .

- يتساءلون - وَأنتَ أَطْهَرُ هَيْكَلٍ - بِالرُّوحِ أمْ بِالْهَيْكَلِ الاسْرَاءُ (5)

غير أنّ هذا الاعتراض كثيرا ما لا يفيد جديدا ، فيكون حشوا ، يقتضيه الايفاء بحقّ المصراعين من الوزن . فالجملة المعترض بها في البيت الأول حكمة لكنها لا تزيد بشيء في معناه عن الحكمة الواردة في العجز ، اللهم الا أن نعتبرها من باب التأكيد الذي يتقدم فيه المؤكِّد على المؤكَّد ، أما الجملة المعترض بها في الثاني فبعيـدة عن موضوع الحديث .

ب - الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية :

- الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية يتمثل في الاعتراض بين المبتـدأ والخبر ، أمـا ما يكون من

التصرف في ترتيب العناصر الثانوية بعد المبتدأ والخبر فليست لنا قاعدة نحويّة نقيس بها حدوده ومداه ، فقصارى الأمر أن نقول إن الشاعر يرتّب فضلات الكلام إذا كثرت بعد المسند إليه والمسند بحسب أهميّة الابراز

(1) ج 1 ص 248 ، 3 .
(2) ج 1 ص 90 ، 7 .
(3) وقد يعترض بالجار والمجرور بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول به من ناحية أخرى مثلا ج 1 ص 90 ، 11 .
(4) ج 2 ص 22 ، 25 .
(5) ج 1 ص 34 ، 84 .

والاعتراض بين المبتدأ والخبر يكون بالجار والمجرور كثيرا :

بِنْتُ فرعونَ في السلاسل تَمشي (1) ..

وانه ليستخدم كثيرا لخلق توازن في الجملة بأن يجعل المسند إليه في صدارة المصراع والمسند في ذيله ، فتتعزز موسيقى الاطار بهذا التوازن خاصة إذا كان الاعتراض في العجز فإن المسند يبعد عن المسند إليه ليقطع به الكلام ويتوج ، ففي قوله :

هَنِيئًا – أميرَ المؤْمِنِين – فإنَّمَا نَجَاتُكَ للدِّينِ الحَنِيفِ نَجَاةُ (2)

اعتراض بالجار والمجرور « للدين الحنيف » بين المسند إليه « نجاتك » والمسند « نجاة » نفسره بالنزعة الظاهرة إلى التّصدير .

ولخلق التوازن كذلك وابراز العنصرين الرئيسيين في الجملة الاسمية كان الاعتراض في قوله :

حُسامُكَ من سقرَاطَ في الخطبِ أخْطَبُ وَعُودُكَ مِنْ عُودِ الْمَنَابرِ أصلبُ
وَعزْمُكَ من (هُومِيرَ) أمْضَى بديهَةً وأجلى بيانا في القُلُوبِ وأعذبُ (3)

فالأشْطُر الثلاثة الأولى على نسق واحد في التركيب أطرافها مقصورة على عنصري الاسناد الرئيسيين وأحشاؤها على الفضلات .

وقد تفسّر الاعتراض نزعة الشاعر إلى رصد المسند للقافية فيضطر حينئذ إلى سدّ الشغور بالفضلات كما في اعتراضه بين اسم الناسخ وخبره في قوله :

أعْلَنَتْ أمْرَهَا الذّئَابُ ، وَكَانوا في ثيابِ الرُّعَاةِ مِنْ قبل جَاؤُوا (4)

وقد يكون الاعتراض بين المبتدأ والخبر بفضلات أخرى ، غير الجار والمجرور ، للتنبيه على المعترض به والتعجيل بذكره كي لا يسبق إلى الذهن خلافه ، كالاعتراض بالمضاف والمضاف إليه في عجز البيت الموالي :

يَدُ الشَّرِيفِ على أيْدِي الولاة عَلَتْ وَنعلُه–دون ركن البيت– تُسْتَلَمُ (5)

أو الاعتراض بين المسند المقدّم والمسند إليه المؤخر بالاستثناء :

وَلِكُلّ مَا أتْلَفْتَ مِنْ مُسْتَكْرَمٍ – الا مودّاتِ الرجَال – تَلاَفِ (6)

---

(1) ج 1 ص 17 ، 91 .
(2) ج 1 ص 92 ، 1 .
(3) ج 1 ص 42 ، 26 – 27 .
(4) ج 1 ص 17 ، 39 .
(5) ج 1 ص 211 ، 7 .
(6) ج 3 ص 104 ، 6 .

أو بالنـداء :

فَنَبَّهَنَا الْفَتْحُ الَّذِي ما بِفَجرِهِ   وَلا بك – يا فجرَ السلام – مُكَذّبُ (1)

ومن الاعتراض بين المسند والمسند إليه في الاسمية ما يكون بجملة مفيدة كاملة ، وهذه الجملة عادة ما تقع حالية ،

للتعجيل بذكر المعترض ودحض ما قد يغلب على الظن :

وَإِنِّي – وَلاَ مَنٌّ عَلَيْكَ بِطَاعَةٍ –   أجلٌ . وَأَعْلي في الفرُوض زَكاتِي (2)

أو للمقابلـة :

قد كان (مصر) – وَالدُّنْيَا لحودٌ كلُّهَا –   للعَبْقَرِيَّةِ وَالْفُنُون مُهُودَا (3)

أو بجملة مفيدة ، كانت تلحق بالجمل الأجنبية تماما عن التركيب لو لا تصدّرها برابط لفظي يبيّن أنّ أصل مرتبتها في آخر التركيب :

النّيلُ – فَاسْمَعْ ، وَافْهَمِ الحَدِيثا –   يُعْطِي ، وَلَكِنْ يَأْخذُ الْخَبِيثَا (4)

فقد اعترض في هذا الكلام بجملتين استئنافيتين متعاطفتين « فاسمع وافهم الحديث » للتنبيه والطلب ، مع الملاحظ أنّ هذا التركيب النادر ورد في حكاية من « **ديوان الأطفال** » .

ج – الاعتراض بين شقي التركيب التلازمي :

أما الاعتراض بتغيير الترتيب بين شقّي التركيب التلازمي ، فينحصر في تخلّل عناصر جملة الشرط أو جملة الظرف عناصر جملة الجواب . هذا التغيير يخرج التركيب في كل حالة من إفادة الشرط الحقيقي أو الظرف المحض ومن تقيّد الشّقّين بهذا أو بذاك التقيد الكامل إلى شيء من التحرّر .

فإن الاعتراض في قوله :

إنَّ لِي نُصْحًا إِلَيْكُمْ   – إِنْ أذِنْتُمْ – وَعِتابَا (5)

خفف من الثقل الذي كان لابدّ منه في التركيب من ناحية ومن ناحية أخرى أخرج الجملة من معنى الشرط الحقيقي إلى معنى الالتماس فإلى معنى المجاملة التي لا تكون فيها القيود والارتباطات الا شكليّة .

فمجيء هذا التغيير عموما ، لابراز معنى جملة الشرط أو جملة الظرف وتليين معنى الشرط أو الظرف في التركيب وتلوينه بمعنى جزئي جديد .

---

(1) ج 1 ص 42 ، 25 .
(2) ج 1 ص 98 ، 25 .
(3) ج 1 ص 109 ، 38 .
(4) ج 4 ص 129 ، 10 .
(5) ج 1 ص 90 ، 3 .

2 ــ المظاهر العامّة :

أ ــ النزعة الغالبة ، الاعتراض بين المتعاطفين :

ندرس في هذا المقام نوعا من التراكيب مشتركا بين بابي الحذف والاعتراض . ودخول هذه التراكيب في البابين معا من قبل أنّه استغني فيها عن ذكر بعض العناصر في مقام العطف بصفة واضحة من ناحية ، وفصل فيها من ناحية أخرى بصفة جليّة كذلك بين المتعاطفين المنتظر تجاورهما .

ففي قول الشاعر :

فَتَخَيَّرْ كُلَّ مَنْ شَبَّ على الصِّدقِ وَشابَا (1)

حذف في مقام العطف أصله : من شبّ على الصدق وشاب على الصدق ، وفيه في نفس الوقت فصل بين فعلي « شبّ » و« شابا » بالجار والمجرور المشترك بينهما . فإن كان هذا اللون من التراكيب بباب الحذف أولى ، فإن قيمته المتمثلة في إيجاز الكلام باحلال العنصر المشترك بين العنصرين المشتركين فيه ، واجتناب ثقل التركيب لا يتّضحان إلاّ بالتوسّع فيه من حيث هو ضرب من الاعتراض خاصّ . لا نجده اعتراضا إذا نظرنا إلى التركيب باعتماد الجمل ، فـ« شبّ على الصدق » جملة مفيدة وعناصرها على ترتيب أصلي ، ولكن نستطيع اعتباره اعتراضا إذا نظرنا إليه باعتماد المفردات ، فـ« شبّ » و« شاب » فعلان متعاطفان ، المنتظر تجاورهما .

ونظير ذلك قوله :

يُبْصِرُ الآلُ إذْ يُرَاحُ بِهِمْ فِي مَوْقِفِ الذُّلِّ عَنْوَةً ، وَيُجَاءُ (2)

حيث حذف « بهم في موقف الذل عنوة » بعد فعل « يجاء » بسبب سابق احلاله بين الفعلين المتعاطفين المشتركين فيه « يُراح / يُجاء » .

ولعلّ هذه الظاهرة أكثر وضوحا فيما تعاطف من عناصر التركيب دون الأفعال ، كالاعتراض بين المسانيد إليها المتعاطفة :

ــ أذعنَ النَّاسُ وَالْمُلُوكُ إلَى مَا رَسَمُوا ، وَالْعُقُولُ وَالْعُقَلاَءُ (3)

ــ دُمِّرَ النَّاسُ وَالرَّعِيَّةُ فِي تَشْيِيدِهَا ، وَالخَلاَئِقُ الأسرَاءُ (4)

فيمكن أن نعتبر الحذف قد طرأ في البيت الأول بالاستغناء من ناحية عن تكرار الفعل بعد كلّ حرف عطف ورد ، وبالاستغناء من ناحية أخرى عن الجار والمجرور بعد كلّ فاعل ، ولكنّ الأوفق أن نعتبر

(1) ج 1 ص 90 ، 20 .
(2) ج 1 ص 17 ، 90 .
(3) ج 1 ص 17 ، 176 .
(4) المصدر نفسه ، 30 .

الشاعر اعترض بين الفاعلين المتعاطفين بالجار والمجرور لاجتناب الثقل الذي كان يحصل لو قال « أذعن الناس والملوك والعقول والعلاقاء إلى ما رسموا »، اللهم الا أن نعتبر الجار والمجرور متمما للملوك فقط .

وكذلك الشأن بالنسبة إلى فصله نواب الفاعل في البيت الثاني بالجار والمجرور « في تشييدها » فإنه تجنب به الثقل وقطع به تسلسل الأسماء المطردة .

ومما إلى ذلك أيضا :

– يَرْجِعُ النَّاسُ وَالْعُصُورُ إلَى مَا سَنَّ ، وَالجَاحِدُونَ ، وَالأعْدَاءُ (1)
– تمشِي المنَاكِرُ بَيْنَ أيْدِي خيلِها أنّى مشى ، وَالبغيُ وَالاجْرَامُ (2)

وإننا لواجدون نفس الظاهرة في التركيب الاسمي :

– إنَّ للسِّنِ لَهَمًّا حِينَ تَعْلُو وَعَذَابَا (3)
– عيسَى ، سَبِيلُكَ رَحْمَةٌ ، ومحبةٌ في العالَمِينَ ، وَعِصْمَةٌ ، وَسلاَمُ (4)

فقد اعترض في الأول بين المسند إليهما بالمضاف والمضاف إليه « حين تعلو » وفي الثاني بين الأخبار المتعاطفة بالجار والمجرور لتجنّب الثقل وخلق اتزان في الجملة .

كما يطرأ هذا النوع من الاعتراض على العناصر الثانوية المتعاطفة وخاصّة في أواخر الأعجاز بمقتضى المقطع كفصله بين المضاف إليهما المتعاطفين بالجار والمجرور « فيها » في قوله :

وَصَبِيٍّ أزرتِ الدُّنْيَا بِهِ شبَّ بَيْنَ العزِّ فِيهَا وَالْخَطَرْ (5)

أو اعتراضه بين الجارين والمجرورين المتعاطفين بجار ومجرور آخرين مشتركين بينها :

اللَّيْثُ ، وَالْعَالَمِ مِنْ شَرْقِهِ فِي هيئَةِ اللَّيْثِ إلَى غَرْبِهِ (6)

ب – نزعات أخرى :

من مظاهر الاعتراض الشائعة في « الشوقيات » ، الاعتراض بين النعت والمنعوت ، ويكون فيها بالجار والمجرور غالبا، وقد يقتضيه في التركيب الوزن والمقطع وقد لا يقتضيانه، الا أنه يأتي غالبا لافادة معنى جزئيّ :

– وَأَنْشَؤُوا نُزْهَةً للجيْشِ قَاتِلَةً وَمَنْ تَنَزَّهَ فِي الآجَامِ لم يَؤُبِ (7)
– لَمْ تَلْقَ غَيْرَ الرِّقّ مِنْ عُسْرٍ على الشَّرْقِي عَاتِ (8)
– فَلاَ يَرْقَيْنَ فِيهِ الا فتًى إلَى درَجَاتِ النبُوغ انْصَرَفْ (9)

---

(1) ج 1 ص 17 ، 216 .
(2) ج 1 ص 230 ، 34 .
(3) ج 1 ص 90 ، 31 .
(4) ج 2 ص 230 ، 39 .
(5) ج 1 ص 125 ، 43 .
(6) ج 1 ص 72 ، 41 .
(7) ج 1 ص 59 ، 41 .
(8) ج 1 ص 102 ، 9 .
(9) ج 1 ص 159 ، 19 .

فقد فصل « نزهة » عن « قاتلة » في الأول بقوله « للجيش » ، واعترض بين « عسر » و« عات » في الثاني بـ« على الشرقي » وبين « فتى » و« انصرف » في الثالث بقوله « إلى درجات النّبوغ » ، وقد أفاد الاعتراض التخصيص في جميع هذه الحالات .

ومن طريف الاعتراض في « الشوقيات » : تخلّل الخبر عناصر المبتدأ في الجملة الاسمية العادية ، الا أنّ هذا التغيير ليس دائما وأبدا موفّقا . وكلّ التوفيق الذي يمكن أن ينتج عنه يتمثل في كونه يجنّب الثقل ويخفف التركيب كما في قوله :

أثَــرُ النَّعِيـمِ عَلَى كرِيمِ جبِينِهِ ‏ وَمَرَاشِدُ التَّفْسِيـرِ وَالافتَـاءِ (1)

فإنه بالاعتراض بالخبر وهو « على كريم جبينه » ، وقى التركيب من الثقل الذي كان يحصل بسبب طول المبتدأ . لكن التغيير في قوله :

حَسْـبُ الْحِمَـامِ دُمُوعَكُنْـ ‏ ـنَ المُسْتَهِلَّةُ منْ عِتَـابِ (2)

أدى إلى الغموض فقد أحلّ الخبر « دموعكنّ المستهلّة » حيث يلتبس المعنى ، بسبب جواز تعليق الجار والمجرور « من عتاب » بالقسم الأول من المبتدأ من ناحية وبالقسم الثاني من الخبر من ناحية أخرى .

وقد وصل الاعتراض في « الشوقيات » إلى حدّ غريب الشأن ، ذلك أنّ الشاعر اعترض بين المضاف والمضاف إليه بالجار والمجرور في قوله :

حِينَ – فِي افريقيا – انحَلَّ الْوِئَـامُ ‏ وَاضْمَحَلَّتْ آيَةُ الْفَتْحِ الجَلِيلْ

مَاتَتِ الأمَّةُ ... (3)

الزيادة المجرّدة :

نعني بالزيادة المجردة كلّ عنصر بسيط أو مركب استعمله الشاعر غير معترض به في التركيب وغير لازم فيه أي قابلا للحذف لتوفّر ما يدلّ على معناه في السياق أو لعدم تعلّق حاجة مّا به .

وتحت عنوان الزيادة المجرّدة نجمع مسائل هي عند العرب أصناف كالإطناب والاطالة والحشو .. ونعتني بها من حيث مظاهرها المختلفة المميزة لها في شعر شوقي ، ومن حيث تأثيرها في التركيب .

وأبرز مظاهر الزيادة المجردة في « الشوقيات » ما كان عن طريق التفسير إطنابا ، وصورة ذلك أن يعبّر الشاعر عن المعنى مرة باجمال وأخرى بتفصيل وإذا كان المعنى لا يتبلور الا بالاجمال فإن التركيب يستطيع الاستغناء عن التفصيل ، فهذه الصورة الثانية من التعبير تمثل زيادة من حيث التركيب .

(1) ج 3 ص 22 ، 6 .
(2) ج 3 ص 26 ، 11 .
(3) ج 2 ص 171 ، 83 .

وقد كثر هذا الضرب من الزيادة في شعر شوقي بنسبة نعتبرها هامّة جدا :

– وَاجْعَلْ صبوحَكَ في البكور سليلةً | للمنجبيْن : الكرَمِ وَالتُّفاح (1)
– رُوِّضتْ بَعْدَ جماحٍ ، وَجَرَتْ | طوعَ سلطانيْن : علمٍ وَذَكاءْ
حَمَلَ الفُولاذَ رِيشًا ، وَجَرَى | في عنَانيْنِ لَهُ : نَارٍ ، وَمَاءْ (2)

« فالكرم والتفاح » في البيت الأول زيادة تفصيل لقوله « المنجبيْن » ، وكذلك قوله « علم وذكاء » في الثاني و« نار وماء » في الثالث من باب الزيادة ، وكلا البيتين من نفس القصيدة .

والملاحظ أن زيادة التفصيل هذه أحيانا لا تغني ولا تتقدم بنا كثيرا عن حدود ما ورد في البداية مجملا ، فتأتي بعد الاجمال ، ويبقى المعنى مع ذلك غامضا ، كما في قوله :

جُرْحَانِ تَمْضِي الأُمَّتَان عليهما : | هَذَا يَسِيلُ ، وَذَاكَ لاَ يَلْتَامُ

فبهذه الزيادة تدقق وصف المجمل ، لكن لم تبنَ ماهيته بعد . وما من سبيل إلى الاستعانة بالسياق العام في ذلك . هذا ما دعا الناشر إلى أن يعلّق قائلا: « جرجان : أحدهما خروج أدرنة من أيدي المسلمين ، والثاني خروج الأندلس من أيديهم، والأُمَّتَان هما العرب أيام نكبة الأندلس ، والترك أيام ضياع أدْرِنَة » (3) .

والجدير بالذكر أن أكثر هذه الزيادات ترد في أواخر الأبيات في الأغلبية الساحقة من الحالات ، فتحتضن المقاطع والقوافي .

وقد يعمد شوقي إلى الزيادة في التركيب بتكرار بعض عناصره ، وقد قلّت الوجوه المفيدة من ذلك . فمن تكراره المفرد قوله :

لَوْ أتَاهُ مُوجَعًا حَاسِدُهُ | سلَّ منْ جَنْبِ الحَسُودِ السَّرَطانا(4)

فأظهر لفظ « الحسود » في العجز حيث كان ينتظر الاضمار بعد أن استعمله في الصدر . وكذلك الشأن بالنسبة إلى قوله :

وَكَيْفَ يَكُونُ فِي أيْدٍ حَلالاً | وَفِي أخرَى منَ الأيْدِي حرَامَا (5)

فقد كرّر الجار والمجرور ، وان خلق بهذا التكرار توازنا في البيت .

وقد يكرّر اللفظ بتغيير الصيغة ، فيأتي باللفظين متعاطفين في آخر العجز :

يبعثُ الضوْءَ للبِلاَدِ ، فَتَسرِي | فِي سنَاهُ الفهُومُ وَالفُهَمَاءُ (6)

---

(1) ج 2 ص 22 ، 7 .
(2) ج 2 ص 3 ، و 35 .
(3) ج 1 ص 230 ، 4 .
(4) ج 2 ص 188 ، 16 .
(5) ج 1 ص 221 ، 26 .
(6) ج 1 ص 17 ، 110 .

فالفُهماءُ جمع « فَهيم » وهو صاحب الفهم أما « الفُهوم » فليست في اللسان ، ولعلّه أرادها جمعا للفَهِم في معنى السريع الفَهْم أو جمعاً لمصدر « الفَهْم » على غير وجهه ، وفي كلتا الحالتين زيادة باستغلال أكثر ما يمكن من صيغ المادة .

وقد يكرر المعنى دون اللفظ ، باستعمال المترادفين متعاطفين في آخر البيت :

– والحسن من كرَمِ الوُجوهِ ، وَخيرُهُ   مَا أوتِيَ الْفُوَادُ وَالزُّعَمَاءُ (1)

– وكَانَتْ مِصْرُ أولَ مَنْ أصبْتُمْ   فلم تُحْصِ الجِرَاحَ وَلاَ الْكِلاَمَا (2)

فلفظ « الزعماء » في الأول صورة أخرى من التعبير عن مدلول « القواد » العام ، وكذلك لفظ « الكلام » بالنسبة إلى لفظ « الجراح » .

وقد يستعمل الضمير مرّتين للتعبير عن نفس المعنى :

– وَهَبِ الرُّشْدَ أنَّنِي أنَا أسْلُو   مَا مِنَ الْعَقْلِ أنْ تَرُومَ محالاَ (3)

– حكمةٌ حَال كُلُّ هَذَا التَّجَلِّي   دُونَهَا أنْ تنَالَهَا الأفْهَامُ (4)

ففي البيت الأول جمع بين ضميرين : « أنني أنا » متّصل ومنفصل ، يشتركان في متعلّق واحد ، وفي الثاني أعاد على قوله « حكمة » ضميرا في « دونها » وآخر في «أن تنالها» .

ومن تكراره الجملة بشيء من التحوير قوله :

لَهُمُ الْحُبُّ خَالِصًا من رَعايَا   هم ، وَكلّ الهوَى لَهُم وَالْولاءُ (5)

فالجملة التي أتى بها في العجز « كلّ الهوى لهم » تعبّر عن معنى أفادته جملة قبلها « لهم الحبّ خالصا » . كل ما في الأمر أنه عوّض لفظ (الحب) بلفظ « الهوى » وَصَاغ التركيب بشكل آخر .

لكنه في قوله :

قلبتُ لَهَا الْحُذَيَّ ، وكَانَ مِنِّي   ضلالا أنْ قلتُ لها الْحُذَيّا (6)

كرّر الجملة بدون تحوير ، وخلق في البيت توازنا يقبله الحسّ وتطرب له النفس .

---

(1) ج 1 ص 34 ، 29 .
(2) ج 1 ص 221 ، 10 .
(3) ج 2 ص 134 ، 7 .
(4) ج 1 ص 239 ، 9 .
(5) ج 1 ص 17 ، 183 .
(6) ج 3 ص 184 ، 32 .

وقد يستخدم الشاعر عناصر لا يقتضيها التركيب في أصله للايفاء بحقّ الوزن كزيادته أداة الحصر « إنّما » في سياقٍ لا يقتضي الحصر :

ثُكلُ الرّجالِ مِنَ البَنينَ ، وَإنّمَا ثُكلُ المَمَالِكِ فَقدُها العلماءَ (1)

فهذا البيت حكمة ذات فرعين متعادلين، وذلك كزيادته « السين » التي تفيد الحتمية في أول المضارع في جملة جواب شرط ، بحيث جمع بين معنيين لا يجتمعان : احتمال الوقوع من ناحية وحتمية الوقوع من ناحية أخرى كما في قوله :

وَكُلُّ مُسَافِرٍ سَيَؤوبُ يَوْمًا إذا رزق السَّلامَةَ وَالايَابَا (2)

لكن من زيادته الحرف ما جاء لمعنى جزئي طريف ، كمعنى التأكيد عبّر عنه بزيادة حرف العطف « الواو » في صدر الجملة :

– وَنَادَى مُنَادٍ للهَزِيمَةِ في المَلاَ وَانَّ مُنَادي التُّرْكِ يَدْنُو ويقربُ (3)
– وَأحْوَاضٌ يُرَاضُ النِّيلُ فيهَا وَكُلٌّ نَجِيبَةٍ وَلَهَا لِجَامُ (4)
– إلَى الخُلُقُ أنظر فيمَا أقُولُ وَتَأخُذ – نَفْسِيَ – أشْجَانُهَا
وَيَا (سَعْدُ) ، أنْتَ أمِينُ البِلاَدِ قَدِ امْتَلأتْ مِنْكَ أيْمَانُهَا (5)

ومن ذلك زيادته حرف الجر « اللام » في قوله :

وَلَكِنْ رُؤُوسٌ لأمْوَالِهِمْ يُحَرِّكُ قَرْنَيْهِ شَيْطَانُهَا (6)

فعدل له عن التركيب الاضافي « رؤوس أموالهم » إلى تركيب الجرّ « رؤوس لأموالهم » ، أخرج المصطلح الحضاري « رؤوس الأموال » من معناه المعهود ، إلى معنى مجازي مشحون بمعنى التعنّت . ومن هذا القبيل زيادته الناسخ « كان » :

– في تركيب دخيل من العامية ، قال وقد بكى طفلاه وتشبّثا به ألاّ يخرج :

بكيَا لأجْلِ خُرُوجِهِ في زورةٍ يَا لَيْتَ شعري : كَيْفَ يَوْمُ فرَاقِهِ ؟
لَوْ كَانَ يَسْمَعُ يَوْمَذَاكَ بُكَاهُمَا رُدَّتْ إلَيْهِ الرُّوحُ مِنْ إشْفَاقِهِ (7)

---

(1) ج 3 ص 9 ، 3 .
(2) ج 1 ص 64 ، 27 .
(3) ج 1 ص 42 ، 158 .
(4) ج 4 ص 71 ، 15 .
(5) ج 1 ص 262 ، 34 – 35 .
(6) ج 1 ص 262 ، 47 .
(7) ج 4 ص 107 ، 2 .

فقرن – في البيت الثاني – « كان » بالمضارع ، معبّرا عن حدث انقضى ، واستعمل الماضي في جملة جواب الشرط ، بينما دلّ السياق على أنّ الحدث لم يقع بعد ، لكنّ التركيب جار لهذا المعنى في العامية ، وقد أفاد به في البيتين على كلّ حال ازدواج الشخصية لأن الشاعر يتحدّث عن نفسه كما لو كان مات بعد وفات .

وقد زاد الشاعر « كان » في تراكيب هي على منوال بعض التراكيب القرآنية بـ« كان » ، وذلك في قصيدة « معالي العهد » :

– فقلتُ : كَذَلِكُمْ آنستُ قَبْلاً ... وَكَانَ اللَّهُ بِالنجوَى عَلِيمَا
– يَضِيعُ شُعَاعُهَا فِيهِ هَبَاءً ... وَكَانَ الْجَهْلُ مَمْقُوتا ذَمِيمَا
– وَلَكِنِّي أحِبُّ النَّفْعَ جَهْدِي ... وَكَانَ النَّفْعُ في الدُّنْيَا لُزُومَا (1)

« فكان » هنا خارجة عن حد الزمن الماضي ، إلى الديمومة (2) ، وكلّ أعجاز هذه الأبيات الثلاثة حكم .

وقد خلق الشاعر أحيانا أخرى تراكيب إضافية بزيادة اسم وإضافته إلى آخر في بعض التراكيب بحيث يستقيم الوزن ولا يثرى المعنى :

– وَأيْنَ الَّذِي بَيْنَكُمْ شِبْلُهُ ... عَلَى غَايَةِ الحَقِّ نِعْمَ الخلَفْ ؟ (3)
– وَالنَّجْمُ يَبْعَثُ للمياهِ ضِياءَهُ ... والكهرباءُ تُضِيءُ أَثْنَاءَ الثَّرى (4)

فزاد لفظ « غاية » في البيت الأول والمعنى بحذفه لا يتضرّر ، وزاد لفظ « أثناء » في الثاني ، والمعنى بحذفه أقوم (5) .

وقد يأتي الشاعر أحيانا بجمل كاملة لا يقتضيها المقام فتبقى أجنبيّة عن التركيب ، وقد تتخلّل القصيدة مجموعة من الأبيات كاملة بعيدة الصلة بالسّياق ، لكنّنا نخرج إذاك من باب الزيادة التي تتصل بالهيكل الداخلي إلى ما يتصل ببنية القصيدة ذاتها ، وليس هذا من مشاغلنا .

الحذف :

الحذف من أبرز عوارض التركيب في الكلام . فلا تكاد تخلو منه الجملة من الجمل . والحذف يكثر استخدامه وتتنوع مظاهره من جملة إلى أخرى في النص الواحد بقدر تقدم النص واتضاح جوانب الموضوع

---

(1) ج 4 ص 32 ، 12 و 43 و 62 .
(2) استعمالات « كان » بهذا المعنى في القرآن كثيرة ، لا حاجة في التمثيل عليها .
(3) ج 1 ص 159 ، 26 .
(4) ج 2 ص 33 ، 23 .
(5) مع الملاحظ أن الزيادة التي من هذا النوع تتجاوز هذا الى مظاهر أخرى درست في باب الواصلات ، كزيادة بعض حروف العطف أو زيادة بعض حروف الجر بعد أفعال هي في الاصل متعدية بدونها . . .

المدروس بسبب دلالة بعض المذكور على بعض المحذوف إلى حد يصبح معه الحذف عملية آلية . «والأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدلّ على المحذوف ، فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف ، فإنه لغو من الحديث ، لا يجوز بوجه ولا سبب» (1) . وليس لمقامات الحذف غير هذا المقياس العام ، فلا نستطيع أن نضبط مواطن الحذف بأكثر من أن نقول يحسن الحذف حيث دل على المحذوف بعض المذكور . الاّ أن الدارس يستطيع أن يتبين بغير صعوبة أن الحذف أكثر ما يكون في مقام العطف . فالعطف من حيث هو عملية اتباع يقوم عليها الكلام في أغلبه يسمح بالاستغناء عن بعض المعطوف إذا توفّر في المعطوف عليه . ومن التراكيب الخاصة ما يطرأ الحذف فيها كثيرا بسبب قيامها على شقّين ملتحمين كتركيب الإستفهام الحقيقي الذي يقوم على سؤال وجواب هذا الجواب عرضة إلى الحذف لأنه في أكثر الحالات ليس الا صيغة جديدة لما ورد في السؤال ، أو التركيب التلازمي الذي يقوم على جملتين دائما ، ثانيتهما جملة الجواب . وكلتاهما عرضة للحذف ، أو تركيب النداء أو الدعاء ..

ولم يتوسع علماء البلاغة من العرب الا في نوع واحد من أنواع الحذف هو الذي إذا عوّضهُ الذكر فسد الكلام . يقول ابن الأثير : «ومن شرط المحذوف في حكم البلاغة أنه متى أظهر صار الكلام إلى شيء غث ، لا يناسب ما كان عليه أولا من الطلاوة والحسن» (2) .

ولكننا نرى للحذف نوعا ثانيا هو الذي يقتضيه التدقيق المعنوي أو الذي يولّده الخطأ النحوي ايفاء بحق الوزن في الشعر وغير ذلك من المقتضيات الصوتية الجمالية .

فإن الحذف في النوع الثاني إذا عوضه الذكر استقام الكلام نحويا أكثر وربما زال معه خطأ ولم يتغيّر به معنى . وما من شكّ في أن النوع الأول من الحذف أكثر خفاء من الثاني ولكنه أقل أثرا في التركيب والمعنى منه . والثاني أكثر دلالة على أساليب الكلام الخاصّة ، وأكثر تمييزا لها (3) ، ولذلك سنعتمد هذا أكثر من ذاك في دراسة الحذف في تراكيب «الشوقيات» .

ونحن بهذا الاختيار المنهجيّ العام نعرض في نفس الوقت عن المنهج الخاص في دراسة الحذف حسب مقاماته أو مواطنه ، لتعلّق همّتنا بالمحذوفات ذاتها وآثارها .

والمحذوفات محرّكات أو واصلات ، وكلّ صنف يفتقر إلى الدرس في باب خاصّ .

ونعني بمحرّكات الكلام الأسماء والأفعال سواء أقامت بوظيفة أساسية في الجملة أم بوظيفة ثانوية ، وكذلك العناصر الأساسية في الجملة سواء أكانت من قبيل الأسماء والأفعال أو الأدوات . فمحرّكات الكلام تسمية أطلقناها في الجملة على الأسماء والأفعال وعلى كل عنصر يقوم بوظيفة أساسية حتى وإن كان من قبيل الأدوات .

---

(1) ابن الاثير ، المثل السائر ، ج 2 ص 279 .
(2) المصدر نفسه .
(3) انظر باب الحذف والاختصار : ابن قتيبة ، تأويل مشكل القرآن ، ص 210 – 228 .

ونعني بواصلات الكلام الحروف والأدوات (1) باستثناء ما قام منها بوظيفة أساسية في التركيب .

هذا التقسيم الثنائي يسهّل علينا بصفة عملية دراسة أقسام الكلام باعتماد دورها في الجملة إن تحريكا وإن وصلا ، ولكن له ميزة علميّة أيضا وتتمثل في الكشف عن الواقع اللغوي من حيث ارتكاز النظام الابلاغي على التحريك والوصل .

وليس الفصل بين المفردات من المحذوفات والجمل بمعتبر عندنا لأن من المحذوفات ما لا تقدّر إلا بمفردات ومنها ما يجوز فيها التقدير بالمفرد أو بالجملة ، ولم نر الجملة تتميز محذوفة عن المفرد محذوفا على كل حال .

حذف المحرّكات :

حذف المحركات متنوع في « الشوقيات » ، ولكننا سنقتصر في الدرس على أبرز مظاهره وأكثرها تواترا فيها وأخصها بها من حيث هي كلام شعري قبل كل شيء . فأبرز مظاهر حذف المحركات في شعر شوقي : حذف المسند إليه في الجملة الاسمية وحذف المسند والمسند إليه معا في الجملة الفعلية وحذف المفعول به في الجملة الفعلية كذلك ، فحذف النعت وحذف المضاف .

1 ــ حذف المسند إليه في الجملة الاسمية :

يعمد شوقي إلى حذف المسند إليه في الجملة الاسمية في مقام الاستئناف بكثرة بالغة . وإذا علمنا أن المعاظلة نادرة في شعره وأنّ البيت في قصيدته يتمتع بكامل استقلاله عادة على ما اشترط العرب ، لم يعد من الغريب أن نلمس ظاهرة الحذف هذه في صدور الأبيات .

ــ مُتَفَكّكون ، فما تضمُّ نفُوسَهُـمْ ثِقَـةٌ ، ولاَ جمع القلُـوبَ صفاءُ (2)

ــ أشهَـى مِـنَ العُودِ المرَنَّمِ منطقًا وَألَـذُّ مِـنْ أوْتَـارِهِ تَغْـرِيـدَا (3)

ــ حُـرٌّ ، وَأنْـتَ الحُـرُّ فِـي تَارِيخِهِ سمحٌ ، وَأنْـتَ السّمحُ فِـي أقْيالِـهِ (4)

ــ رومةُ الزّهْو في الشّرَائِعِ وَالْحكْـ ـمَـة ، وَالْهَوَى وَالْمجَـانَـةْ (5)

فكلّ مطلع في هذه الأبيات وقع مسندا لمسند إليه محذوف ، يدلّ عليه السياق ، تقديره في الأول « هم أو انهم .. » وفي الثاني « هي أو انها .. » وفي الثالث « هو » أو ما شاكلها ، وفي الأخير « أنت » أو ما

(1) العسكري يسمي حروف الجر « حروف الصلات والرباطات » الصناعتين ج 1 ص 160 .
(2) ج 1 ص 34 ، 125 .
(3) ج 1 ص 109 ، 09 .
(4) ج 1 ص 169 ، 2 .
(5) ج 1 ص 248 ، 17 .

إليها . لكن الحذف بهذا الشكل يرد كذلك في صدور الأعجاز إذا استأنف بها على الصدور ولكنه نادر :

أوْسعتنَا يَوْمَ الوداع إهانَةً أدَبٌ لَعَمْرُكَ لاَ يُصِيبُ مثيلاَ (1)

فالعجز لا يستقيم إلا بتصور محذوف من نوع « ذاك » أو « انه » .

فالحذف في هذا المقام من أساليب التأليف في الكلام دون التحليل به يخرج الشاعر من مجرد التقرير والاخبار إلى التحريك والايحاء ، فيكون المسند إليه أظهر إذا لم يظهر والشاعر أنطق إذا لم ينطق من ناحية ، ويبرز المسند الظاهرْ لانحصار كل الضوء فيه من ناحية أخرى . فهذا لون من الأساليب يمكّن من ابراز العنصرين الرئيسيين في التركيب بنفس المستوى .

ويصادف أن نجد هذا الضرب من الحذف في غير هذا المقام في شعر شوقي ، لكن دواعيه في ذلك مختلفة ، فمنه الذي اقتضته طبيعة الكلام ، كأسلوب الحوار والمشافهة :

وقيل : الثغرُ ، فاتّأدتْ ، فأرْستْ فكانتْ من ثراكَ الطّهْرِ قَابَا (2)

والمحذوف فيه مسند إليه من نوع « (هذا) الثّغر .. »

ومنه ما اقتضاه الايجاز ولكن المعنى معه لم يسلم من الغموض :

– وَيَا رَبِّ لوْ سَخَّرْتَ نَاقةَ (صَالحٍ) لعبدكَ : ما كانتْ منَ السَّلِسَاتِ (3)

– إن أشرقتْ(الشمس)زَهراء تسمو للضحى وَإذا هوَتْ حمراء في تلك الذُّرَى (4)

فالمعنى لا يستقيم إلا على تصور محذوف في الأول من نوع « (ناقة صالح) ما كانت .. » أو (انها) ما كانت ... وفي الثاني من نوع « (فهي) زهراء .. أو (فهي) حمراء .. » .

2 – حذف المسند والمسند إليه معا في الجملة الفعلية (5) :

وفي نفس المقام وفي نفس المحلّ من البيت يعمد شوقي كثيرا إلى حذف المسند والمسند إليه معا في الجملة الفعلية ويقتصر على المفعول به من دون بقية العناصر ، يجعله مطلعا يبتدىء به البيت . لكنّ الشاعر أكثر ما استخدم لذلك تعابير جاهزة ، استعملها العرب أو استعملوا أشباهها ، فهي من هذه الناحية من باب الأساليب

---

(1) ج 1 ص 173 ، 5 .
(2) ج 1 ص 64 ، 35
(3) ج 1 ص 98 ، 17 .
(4) ج 2 ص 33 ، 39 .
(5) وقد حذف الفعل وحده بشكل طريف في ج 2 ص 92 ، 9 ، فقال

بـي رشـأ نـاعـم مـا عـرف المـرهـم

وأراد « [ألم] » بي رشأ.. »

المشتركة في التركيب لا من باب الأسلوب الخاص بشوقي ، وهي ضعيفة الأثر في الكلام لذلك ، إلا أن المعنى لم يتضرر بها لسهولة حضور محذوف الكلام في ذهن العارف بكلام العرب .

والذي شاع في « الشوقيات » من ذلك : الاقتصار على اسم الجلالة مفعولا به في الصدارة من جمل هي في معنى « اتق الله » :

– اللهَ في الخلقِ منْ صَبّ وَمنْ عَانِ تفنَى القلوبُ وَيبقى قلبُكَ الجانِـي (1)
– اللهَ فِـي رُوحٍ صبّ يغشيَانِ بِهـَا مَوَارِدَ الحتْفِ لم ينقل لَهَـا قدمَـا (2)
– يَا أهل القدود التي طالَتْ عوَاليهَــا اللّهَ في مُهَـجٍ طَـاحَتْ غَوَالِـيهَا (3)

ومن الحذف في تعابير جاهزة أخرى قوله :

بِأبِـي وَرُوحِـي النّاعِمَـاتِ الْغِـيدَا البَاسِمَـاتِ عَنِ اليَتِـيمِ نَضِيدَا (4)

فأصل التقدير فيه « (أفدي) بأبِـي .. »

وكذلك الحذف في قوله :

سَمْعًـا لِشكْوَايَ ، فَإنْ لَمْ تجدْ مِنْكَ قَبُولاً ، فَالشّكَـاوَى تُعَـادْ
عَــدْلاً عَلَى مَا كَانَ من فضلِكم فَـالفضْلُ إن وُزّعَ بِـالعَدْلِ زَادْ (5)

فقولـه « سمعا » مفعـول مطلق عاملة معاملة المفعول به لمحذوف تقديره « اسمع » والتقدير في البيت الثاني « (اعدلوا) عدلا (زائدا) على ... » .

ويطرأ هذا الحذف في مقام الخطاب المباشر الذي له مساس بالمحاورة الشفوية كثيرا ، لكنه في هذه الحالة ليس مخصوصا بصدارة الكلام . فقد يكون في الصدارة مثل ما في قوله :

تَحِيّـةً – أيُّهَـا الْغَازِي – وَتَهْنِئَةً بِآيَةِ الْفَتْحِ تَبْقَى آيَةَ الحقَبِ
وَقَيّمَـا مِـنْ ثنَاءٍ ، لاَ كِفَاءَ لَـهُ الا التّعجّبُ من أصْحَابكَ النُّجُبِ (6)

والتقدير « (أهديك) تحيّة .. و(أقدّم لك) تهنئة .. وقيّما من ثناء .. »

ويكون في غيرها :

– أمَمَ الْهِلاَل ، مَقَالَةً مِنْ صَادِقٍ وَالصّدْقُ ألْيَقُ بالرجَـالِ مَقَـالاَ (7)
– فَيَا تِلْكَ اللّيَالِي ، لاَ تَعُـودِي وَيَـا زَمَنَ النفَـاق ، بِـلاَ سَـلاَمِ (8)

---

(1) ج 2 ص 142 ، 1 .
(2) ج 2 ص 137 ، 2 .
(3) ج 2 ص 145 ، 1 .
(4) ج 1 ص 109 ، 1 .
(5) ج 1 ص 116 ، 7 – 8 .
(6) ج 1 ص 59 ، 67 – 68 .
(7) ج 1 ص 185 ، 24 .
(8) ج 1 ص 208 ، 31 .

أما حذفه ما في معنى « (أقدّم لكم) مقالة .. » في الأول ، فلم يتضرّر به المعنى لدلالة النُّصبة عليه . لا بل قوي به التنبيه ، وأما حذفه في الثاني ما في معنى « (اذهب) بلا سلام .. » فقد غمض به المعنى .

وقد حذف الفعل اللازم المنفي وفاعله معا في تركيب طريف لم يحتفظ فيه إلا بأداة النفي ، وهو :

شَاعِرُ مِصْرَ الَّذِي لَوْ خَفِيَ النَّجْمُ لَمْ (1)

3 ـ حذف المفعول به :

ومن ألوان الحذف الطريفة في « الشوقيات » حذف المفعول به بعد فعل متعدّ إلى مفعول في الأصل ، لابراز الحدث ذاته دون نوعه أو موضوعه :

(الْفَاطِمِيَّةُ) شَيَّدَتْ مِنْ عِزِّهِ وَبَنَى (بنو أيوبَ) مِنْ سُلْطَانِهِ (2)

فبحذف مفعول « شيّدت » ومفعول « بنى » حصر الشاعر الاهتمام في الفعلين مجرّدين . وقد يحذف الشاعر المفعول ويتجنب التعيين حيث تصلح كلّ الامكانيات المتصوّرة من نوعه للوقوع موقع المفعول كحذفه مقول القول :

ـ كَالْبَبَّغَا فِي قَفَصٍ قِيلَ لَهُ ، فَقَلَّدَا (3)

ـ وَمَا أَغْنَاهُ عَمَّنْ قَالَ فِيهِ وَمَا أَغْنَاكَ عن هَذَا التَّرَامِي (4)

ـ لِي حَبِيبٌ كُلَّمَا قِيلَ لَهُ صدّقَ القَوْلَ ، وزكّى الرِيَبَا (5)

وقد حذف المفعول في مقام الاستثناء بوجه أطرف :

يَبْذُلُ الاّ النُّهَى يَهْتِكُ الاّ الحُرَمْ (6)

وقد يحذف الشاعر الجار والمجرور الواقعين مفعولا به مراعاة للوزن :

ـ وَالنَّاسُ مَبْكِيٌّ وَبَاكٍ إِثْرَهُ وَبُكَا الشّعوب إذا النوابغُ طَاحُوا (7)

ـ وَصَارَ مَا نَتَغَنَّى مِنْ مَحَاسِنِهَا حديث ذي محنةٍ عن صفوه الخَالِي (8)

فالمنتظر أن يقول في الأول « مَبكيّ » (عليه) » وفي الثاني « ما نتغنّى (به) » .

---

(1) ج 2 ص 92 ، 21 .
(2) ج 1 ص 259 ، 31 .
(3) ج 2 ص 28 ، 14 .
(4) ج 1 ص 208 ، 12 .
(5) ج 2 ص 116 ، 3 .
(6) ج 2 ص 92 ، 26 .
(7) ج 3 ص 51 ، 13 .
(8) ج 3 ص 125 ، 3 .

وقد حذف المفعول الواقع مفضّلا بشكل طريف فقال .

– فَيَا مطرَانُ ، مَا أوْلَى ! وَيَا مطرَانُ ، مَا أحْرَى ! (1)
– وَهُنَالِكَ ازدهتِ السّماءُ، وكان أن آنستُ نُورًا ، مَا أتمَّ وَأبْهَرَا !
....
وَالْمَاءُ غُدْرٌ مَا أرقّ وَأغْزَرَا ! وجَداولٌ هنَّ اللُّجيْنُ وَقَد جرَى (2)

4 – حذف المنعوت وإقامة النعت مقامه :

ويكثر في شعر شوقي حذف المنعوت وإقامة النعت مقامه في مواطن مختلفة من البيت ، ولئن كانت بعض استعمالات الشاعر تعتمد عبارات جاهزة سبق أن استعمل فيها العرب الصفة محلّ الموصوف كالاقتصار على لفظ « العوان » في التركيب للتعبير عن الحرب ذاتها بينما هو في أصله صفة لها في معنى الحرب التي قوتل فيها مرة بعد أخرى (3) ، أو تعتمد استعمالات جارية في عصره أو قابلة لتفهم عنه في عصره وخاصة في ظاهرة تعيين بعض الأعلام بصفاتهم كالاقتصار على لفظ « الفرنسي » والمقصود نابليون بونابرت أو « الحامي » والمقصود مصطفى كمال .. (4) ، فإن منها ما هو أخفى وأكثر تصرفا مثل الحذف في قوله :

يتقَاذَفُونَ بِذَاتِ هَوْلٍ ، لَمْ تَهَبْ حَرَمَ المَسِيحِ وَلاَ حِمَى العذرَاءِ (5)

فاستغنى عن الموصوف « مقذوفات » واكتفى بالصّفة « ذات هول » لتهوين وقع المعنى على القارىء وتهويل صورته الحاضرة الغائبة في ذهنه . أو الحذف في قوله :

وَالْمَرْءُ يُذْكَرُ بِالْجَمَائِلِ بَعْدَهُ فَارْفعْ لذِكرِكَ بالجَمِيلِ بنَاء (6)

« جمائل : جمع جميلة ، والمقصود أن المرء يذكر بصنيعته الجميلة ، أو بمأثرته الجميلة ، فحذف الموصوف ، ثم جمع الصفة واستعملها » (7) ...

5 – حذف المضاف واقامة المضاف إليه مقامه :

وقد يقتضي احترام الوزن الملتزم حذف المضاف فلا يتردد الشاعر فيه وإن ساء به التعبير أحيانا .

فمن حالات ذلك ما بدا عليها طابع القدم كالحذف في قوله :

(1) ج 4 ص 114 ، 3 .
(2) ج 2 ص 33 ، 66 .
(3) ج 1 ص 59 ، 31 .
(4) ج 1 ص 163 ، 19 .
(5) ج 3 ص 5 ، 33 .
(6) ج 3 ص 3 ، 14 .
(7) من تعليق الناشر .

– أمَنْ أكَلَ اليَتيمَ لَهُ عِقَابٌ   ومَنْ أكلَ الفقيرَ فلاَ عقابَا ؟ (1)
– هَيْهَاتَ ! لوْ وُجِدتْ للموتِ عاطفةٌ   لم يبك منْ آدمٍ أحبَابَهُ أحَدُ (2)

فقد أراد « (مال) » اليتيم » في الأول ، و« (بني) آدم » في الثاني ، مع الملاحظ أن هذا التركيب ما زال يعيش في اللهجات اليوم .

ومن الحذف الذي ساء به التعبير قوله :

– مقَامُكَ فَوْقَ مَا زَعَمُوا ، ولَكِنْ   رَأيتُ الحقَّ فوْقَكَ وَالْمَقَامِ (3)
– ودويًّا كَمَا تَأهَّبَتِ الْخَيْلُ   وَهَاجَتْ حُمَاتَهَا الْهَيْجَاءُ (4)

فقد حذف الظرف المضاف (فوق) إلى المقام في مقام العطف في البيت الأول ، وحذف المضاف (دويّ) وغيّر في التركيب بأن أورد المضاف إليه ، جملة (تأهبت الخيل) والمنتظر وروده مفردا (تأهب) .

وقد يحذف شوقي المضاف إليه ويقتصر على المضاف في عبارات جاهزة لا يصعب فيها تصوّر المحذوف لذلك ، كاقتصاره في التركيب على لفظ « قاب » من قولهم « قاب قوسين أوْ أدنى » (5) كما يصادف أن يحذف المضاف والمضاف إليه معا في تراكيب تقتضيهما (6) ولكن حالات ذلك نادرة لا يعوّل عليها .

وقد ينال الحذف عناصر أخرى لا يشملها الحذف عادة لأن التركيب يمهد لظهورها ، فلا تظهر مع ذلك ، ولكن حالات ذلك نادرة جدّا ، فنكتفي بالتمثيل عليها :

– غَرِيقٌ حَاوَلَتْ يَدُهُ شِرَاعَا   فَلَمَّا أوْشَكَتْ فَقَدَ الشرَاعَا (7)
– صَاحِبتُه عِشْرِينَ غَيْرَ ذَمِيمَةٍ   حَالِي به حَالٍ وَعيشي مُونِقٌ (8)
– أتذْكُرُ قَبْلَ هَذَا الجيلِ جيلاً   سهرنَا عَنْ معلِّمهم وَنَامَا (9)
– ولا وَالقوَامِ الذي، والأعيُنِ اللاتِي   مَا خُنْتُ رَبَّ الْقَنَا وَالمشرفيَّاتِ (10)

ففي البيت الأول حذف خبر فعل المقاربة بداعي الوزن ولكن السياق دل على المحذوف دلالة كافية ، وفي الثاني حذف التمييز بعد العدد وأثر المحذوف في السياق ظاهر ، أما في الثالث فقد حذف المفعول لأجله

(1) ج 1 ص 64 ، 51 .
(2) ج 3 ص 62 ، 50 .
(3) ج 1 ص 208 ، 2 وص 64 ، 35 و ص 90 ، 13 ، و ج 2 ص 18 ، 11 .
(4) ج 1 ص 17 ، 5 .
(5) ج 1 ص 90 ، 13 .
(6) ج 1 ص 245 ، 11 .
(7) ج 3 ص 97 ، 39 .
(8) ج 1 ص 161 ، 6 .
(9) ج 1 ص 221 ، 38 .
(10) ج 2 ص 117 ، 1 .

بمقتضى الوزن لكنه بهذا الحذف لبّس المعنى إذ أراد « سهرنا (نيابة) عن معلّمهم » فلما سقط المفعول لأجله تعلّق حرف الجرّ « عن » بالفعل كما لو كان الفعل متدعياً به ، وفي الأخير حذف صلة الموصول بعد الذي والتي فأفاد التعظيم المطلق . »

حذف الواصلات :

1 ـ حذف حرف الجرّ :

ومما وجدناه عرضة للحذف في تراكيب شوقي : حرف الجر المتعدّي به الفعل ، ويطرأ ذلك في مواطن غير معيّنة من البيت لاحترام الوزن :

فِـي لَيْلَـةٍ قَدِمَ الْوُجُودَ هِلاَلُهَـا فدَنَتْ كَوَاكِـبُهَا تعلّمُـهُ السُّرَى (1)

لم يتّسع البيت لقوله « قدم (إلى) الوجود » فاستغنى عن الجارّ .

وقد يحذفه لاحترام الوزن من ناحية ولتجنّب الثقل من ناحية أخرى :

ـ وَانزلْ بِنُورِ الخلد جدَّك،وَاتّصِلْ بِمَلاَئِكٍ مِـنْ آلِـهِ أشْبَـاهِ (2)

ـ شَبَّهْتُهَا (بلقيس) فَوْقَ سَرِيرِهَـا في نضرَةٍ وَموَاكِـبٍ وَجَوَارِي (3)

فلفظ « جدّك » في الأول منصوب على نزع الخافض وأصله « (على) جدّك » ، « وبلقيس » في الثاني مشبه به ، حذف من أوله حرف الجرّ « ب » لتماثله وأول حرف من الكلمة .

وألفيناه يطرأ في أواخر الصدور بداع الوزن والقافية معا في كثير من الحالات :

ـ يَدُ « إبرَاهِيمَ » لَوْ جِئْتَ لَهَـا بِذَبِيـحِ الطيْـرِ عَـادَ الطَيَـرَانَـا (4)

ـ صَالِـحُ الاخوَانِ يَبْغِـيكَ التُقَى وَرَشِيـدُ الكُتْـبِ يبغيكَ الصَوَابَـا (5)

فلمّا رصد لفظ « الطيران » للقافية وضاق البيت استغنى عن تعدية فعل « عاد » بحرف الجرّ « إلى » في البيت الأول ، واستغنى مرتين عن تعدية فعل (يبغي) بحرف الجرّ اللام في الثاني ، مع الملاحظ أن هذا الحذف صيّر فعل « يبغي » متعدّيا إلى مفعولين .

وقد يحصل الحذف في نفس الموطن لنفس الداعي بتضمين فعل معنى فعل آخر بصفة متأكدة أحيانا :

وَالرَّأْيِ للتَّارِيخِ فِيكَ ، فَفِـي غَـدٍ يَزِنُ الرجَالَ ، وَيَنطِقُ الأَحْكَامَا (6)

---

(1) ج 2 ص 33 ، 13 .
(2) ج 3 ص 172 ، 15 .
(3) ج 2 ص 36 ، 7 .
(4) ج 2 ص 118 ، 24 .
(5) ج 2 ص 18 ، 10 .
(6) ج 3 ص 144 ، 11 .

حيث ضمّن فعل « ينطق » معنى « يُصدِرُ » ، وبصفة محتملة أخرى :

أُدِيرُ إِلَيْكَ قَبْلَ البَيْتِ وَجْهِي إِذَا فُهْتُ الشَّهَادَةَ وَالْمَتَابَا (1)

حيث يجوز اعتبار فعل « فاه » متضمّنا معنى « قال » .

حذف الوسائل الرابطة بين التراكيب :

2 — حذف « أنْ » و« أنَّ » :

يعمد شوقي كثيرا إلى حذف الأداتين « (أنْ) و(أنّ) » المصدريتين، الأولى في صدر الجملة الفعلية والثانية في صدر الجملة الاسمية . ويطرأ هذا الحذف في أيّ موطن من البيت بدون تميز . وإذا كان هذا الأسلوب من مقتضيات الوزن في كل الحالات ، فإنه لم يفسد به المعنى ولا ازداد به حسنا كذلك .

ويلاحظ قود يفرواد يمونبين وبلاشار — بالاعتماد على بعض أمثلة القرآن — أنّ ظاهرة حذف « أنْ » من صدر الجملة الفعلية الواقعة فاعلا ، كانت معهودة في القديم ، وأنها من الأساليب التي بقيت حيّة في اللهجات وأنها من خصائص الكلام العاطفي (2) . ولعلّه يحسن أن نضيف إلى ذلك أنّها من مميزات المحاورات الشفوية بصفة عامّة .

الا أن شوقي حذف « أنْ »

في صدارة الجملة الفعلية الواقعة مبتدا :

— منْ عَادَةِ الاسْلاَمِ يَرْفَعُ عَامِلاً وَيُسَوِّدُ الْمِقْدَامَ وَالْفَعَّالاَ (3)
— وَمِنَ العَجَائِبِ بعدَ طُولِ عِبادَةٍ يُؤْتَى به حوْضَ الخلُودِ فَيُغْرَقُ (4)
— مِنْ عَادَةِ الذكرَى تَرُدُّ من النَّوَى مَنْ لاَ يدينُ لَنَا بِطيِّ غِيَابِهِ (5)
— جَاءَهَا الْحَقُّ ، وَمِنْ عَادَاتِهَا تُؤْثِرُ الْحَقَّ سَبِيلاً وَاتِّجَاهَا (6)

وفي صدارة الجملة الفعلية الواقعة خبرا :

— كُلَّمَا مَرَّتِ اللَّيَالِي عَلَيْهِ رَقَّ ، وَالعهدُ في اللَّيَالي تُقَسِّي (7)
— وَإِلَى النُّسُورِ تَقَاصَرَتْ أَعْمَارُهَا وَالعهدُ في عُمْرِ النُّسورِ يَطُولُ (8)

---

(1) ج 1 ص 64 ، 29 .
(2) نحو العربية الكلاسيكية ، ص 418 .
(3) ج 1 ص 185 ، 26 .
(4) ج 2 ص 64 ، 98 .
(5) ج 3 ص 33 ، 33 .
(6) ج 3 ص 174 ، 10 .
(7) ج 2 ص 44 ، 5 .
(8) ج 3 ص 116 ، 4 .

وفي صدارة الجملة الفعلية الواقعة خبرا لفعل المقاربة « أوشك » بنسبة أكبر :

– الحجُّ رُكْنٌ مِنَ الاسلام نُكْبِرُهُ ... واليوم يوشكُ هذا الركن يَنْهَدِمُ (1)

– نُسِخَتْ بأبْطَالِ السَّمَاءِ بطولَةٌ ... في الأرضِ يوشكُ رُكنُها يَنْهَارُ (2)

– ويُوشكُ يجْري الماءُ من تحتها دمًا ... إذا جمعَتْ أثقَالَهَا تَتَرَقَّبُ (3)

– قَدْ كَانَ فِيكَ لِوِدِّهِنَّ بَقِيَّةٌ ... وَاليومَ أوْشكتِ البَقِيَّةُ تَنْفَدُ (4)

– وَيَقُولُ تَكَادُ تُجَنُّ بِهِ ... فَأقُولُ : وَأوشِكُ أعْبُدُهُ (5)

وكذلك في صدارة الجملة الفعلية الواقعة مفعولا به لفعل « أراد » :

– وكَانَ ذَاكَ القِرْدُ نِصْفَ أعْمَى ... يُرِيدُ يُحْصِي كُلَّ شَيْءٍ علمًا (6)

– لَكِنَّهُ قَدْ خَالَفَ الاشَارَهْ ... لمَّا أرَادَ يُظْهِرُ الشَّطَارَهْ (7)

– فَأرَادَتِ الحَمْقَاءُ تَعْـ ... ـرِفُ مِنْ رَسَائِلِهِ مَرَامَهْ (8)

مع الملاحظ أن كلا من هذه الأبيات الثلاثة من حكاية أعدت للأطفال . والحكايات من أحسن الاطارات التي تحتضن الأساليب العاطفية .

ولغير فعل أراد ، وفي غير سياق الحكاية :

بَيْنِي فِي الحُبِّ وَبَيْنَك مَا ... لاَ يَقْدِرُ وَاشٍ يُفْسِدُهُ (9)

أما حذف « أنَّ » فكان أقلَّ أثرا من حذف « أنْ » في « الشوقيات » :

حذفها في صدارة الجملة الاسمية الواقعة مبتدأ :

– وَمِن العجائبِ عند قِمَةِ مَجْدِهِ ... رَامَ المَزِيدَ ، فجدَّ فيه ، فَنَالاَ (10)

– مِنْ عادَةِ التَّارِيخِ مِلْءُ قَضَائِهِ ... عدلٌ وَمِلءُ كِنانتِهِ سِهَامُ (11)

---

(1) ج 1 ص 211 ، 14 .
(2) ج 3 ص 169 ، 9 .
(3) ج 1 ص 42 ، 68 .
(4) ج 2 ص 118 ، 2 .
(5) ج 2 ، 122 ، 19 .
(6) ج 4 ص 140 ، 2 .
(7) ج 4 ص 157 ، 6 .
(8) ج 4 ص 168 ، 5 .
(9) ج 2 ص 122 ، 17 .
(10) ج 1 ص 185 ، 19 .
(11) ج 1 ص 230 ، 63 .

وفي صدارة الجملة الاسمية الواقعة مفعولا به :

– زعموكِ دارَ خلاعةٍ ، ومجانةٍ   ودعارةٍ يا إفْكَ ما زعَمُوكِ ! (1)
– لَمْ تَحْمل الجبالُ مثل حملي   أظُنُّ مَولايَ يُريدُ قَتْلي (2)
– وأُقسِمُ كنتَ المرءَ لم ينسَ دينَهُ   ولَمْ تُلْهِهِ دُنْياؤُهُ وهْيَ ما هيَا (3)

3 – حذف ضمير المطابقة وضمير الفصل :

ضمير المطابقة وسيلة تذكير وضمير الفصل وسيلة تقوية وتعزيز ، وقد يمهد لظهورهما التركيب والمعنى في شعر شوقي ولا يظهران .

أما حذف ضمير المطابقة فقد مكن أحيانا من ابراز الحدث وتعظيم شأنه :

– خَيْرُ الأبُوّةِ حازَهُمْ لك (آدمٌ)   دُونَ الأنام ، وأحْرَزَتْ حَوّاءُ (4)
– قُمْ نادِ (أنقرةً) وقُلْ يَهْنيكِ   مُلْكٌ بنيتِ علَى سيوفِ بَنيكِ (5)

فتجريده فعل « أحرزت » في الأول ، وفعل « بنيت » في الثاني من الضمير حكم للفعلين بأولويّة الابراز . لكنّ الحذف قاد أحيانا إلى التباس كما في قوله :

فإذا استكْرَمْتَ وُدّاً فاتّهِمْ   جوهرُ الودّ – وإن صحّ – ظَنينْ (6)

فحذف الضمير (المفعول به) بعد « فاتهم » في الثاني جوز اعتبار « جوهر الودّ » المبتدا في جملة استئنافية ، مفعولا به .

وأما حذف ضمير الفصل المنتظر قيامه بين المسند إليه والمسند في الجملة الاسمية فلئن وقع لتقوية اللحمة بين العنصرين وبيان أنّ العلاقة بينهما هي من قبيل علاقة النعت بالمنعوت أكثر من كونها علاقة مسند بمسند إليه ، فقد ترك بعض التراكيب على ثقل أضعف النفس :

– وهشتِ الرّوْضَةُ الفيحاءُ ضاحكةً   ان المنوّرةَ المسكيّةَ التُّرَبِ (7)
– أمّا حديثُكَ في العقُولِ فمَشْرَعٌ   والعلمُ والحِكَمُ الغوالي الْمَاءُ (8)
– إنْ صَدَقَتْ – يا ربّ – أحلامُهُ   فإنّ خطبَ المُسْلمينَ الْجليلْ (9)

---

(1) ج 2 ص 81 ، 26 .
(2) ج 4 ص 178 ، 3 .
(3) ج 3 ص 181 ، 20 .
(4) ج 1 ص 34 ، 10 .
(5) ج 1 ص 163 ، 1 .
(6) ج 1 ص 253 ، 16 .
(7) ج 1 ص 59 ، 80 .
(8) ج 1 ص 34 ، 59 .
(9) ج 4 ص 48 ، 7 .

والثقل ظاهر في أعجاز الأبيات الثلاثة وسببه ما حصل من اطراد كثير من الأسماء معرّفة بالألف واللام ، ففي الأول والثاني حذف الضمير « هي » من « ان المنورة (هي) .. » و« العلم والحكم الغوالي (هي) .. » وفي الثالث حذف الضمير « هو » « فإنّ خطب المسلمين (هو) .. » .

ومن الوسائل الرابطة بين التراكيب التي يظهرها الشاعر كثيرا ويحذفها كثيرا الواو ، ولكن للواو بابا خاصا ندرسه فيه هو باب الفصل والوصل .

4 — حذف الأدوات المولّدة لتراكيب معيّنة :

أ — حذف حرف النداء :

حذف حرف النداء أسلوب شائع في شعر شوقي . وهو من خصائص المطالع ، فأكثر ما كان منه في صدر البيت بحيث يتنزل المنادى بعد الحذف في صدارة البيت فيبرز بذلك لفظه ويقوى به معناه وينحصر فيه الاهتمام . وهذا الحذف هو أيضا من خصائص الطوالع وأشباه الطوالع والأبيات المستأنف بها حديث جديد في القصيدة عامّة في مواطن يكون فيها المنادى محور الموضوع المدروس .

فمن طوالع شوقي المحذوف فيها حرف النداء :

جِبْرِيلُ ، هَلِّلْ فِي السَّمَاءِ ، وَكَبِّرْ   وَاكتبْ ثَوَابَ المُحْسِنِينَ وَسَطِّرْ (1)

ومن السياقات التي كثر فيها هذا الحذف القصيدة التي ناجى فيها الشاعر « أبا الهول » ، فركب أبياتها مقطوعات تبدأ كل منها بهذا النداء « أبا الهول .. » وطالعها :

أَبَا الْهَوْلِ ، طَالَ عَلَيْكَ الْعُصُرْ   وَبُلِّغْتَ فِي الأَرْضِ أَقْصَى العُمُرْ (2)

وقد بعث هذا الحذف الحيوية في كامل القصيدة لأن النداء وإن كان لجماد فهو غير حقيقي .

ويكثر حذف حرف النداء في ملاحم الشاعر أيضا ومواطن التعبير عن التضرع والأسى فيقتصر الشاعر على المنادى حيث لا تسمح له الحال الشعرية بالاحتفاظ بكامل ملكاته ولا بكامل عناصر التركيب ، فقد تردّد الحذف في قصيدته « نكبة بيروت » وإن لم يرد في الطالع ، وأفاد التفجع :

بيرُوتُ ، ماتَ الأُسْدُ حتْفَ أنُوفِهِمْ   لَمْ يُشْهِرُوا سَيْفًا وَلَمْ يَحْمُوكِ

....

بَيْرُوتُ ، يَا رَاحَ النزِيلِ ، وَأُنْسَهُ   يمضِي الزَّمَانُ عَلَيَّ لاَ أَسْلُوكِ (3)

وكثر اعتماده كذلك في مطوّلته « كبار الحوادث في وادي النيل » (4) .

---

(1) ج 1 ص 149 ، 1 .

(2) ج 1 ص 132 ، 1 وانظر الابيات 6 و 11 و 18 و 25 و 58

(3) ج 1 ص 162 ، 7 و 12 .

(4) ج 1 ص 17 ، انظر الابيات 9 و 133 و 155 .

وقد يطرأ حذف حرف النداء في غير مقام المطلع ولكنّ ذلك قليل ، ويكون إما في مقام العطف بحيث لا يلفت الانتباه كثيرا (1) ، أو حشوا في البيت كما في قوله :

أَدِّبْهُ ، أَدِّبْ – أميرَ المؤمنينَ – فَمَا ... في العفْوِ عن فاسقٍ فضلٌ وَلا كَرَمُ (2)

مع الملاحظ أنه فتح به هنا بابا من الالتباس ، إذ توفرت إمكانية اعتبار لفظ « أمير المؤمنين » مفعولا به لفعل « أدّب » بينما مقصود الشاعر مناداته فحسب .

ب – حذف وسائل النفي أو النهي :

ومن محذوفات الشاعر وسائل النفي والنهي . فقد يعرض له بداعي الوزن حذف أداة النفي في مقام العطف :

جَمَعَتْكُمَا الأَيَّامُ بَعْدَ تَفَرُّقٍ ... مَا لِلِّقَاءِ وَللفِرَاقِ دَوَامُ (3)

بينما المنتظر قوله : « ما للقاء ولا للفراق .. » لا سيّما أن عطف تركيب منفي على آخر مثله كهذا ، يقتضي تنويع الأداة .

وقد يحذف الشاعر الناسخ النافي في مثل هذا التركيب :

زَعَمُوا نعِيَّكَ في المجامعِ مَازِحًا ... هيهاتَ ! في ريبِ المَنُونِ مِزَاح (4)

فقوله « في ريب المنون مزاح » مثبت ولكن السياق يقتضي اعتباره منفيًا بناسخ محذوف قبله ، هو « ليس » .

وممّا حذف فيه أداة النفي والنهي ، قوله :

جبالَ (مَلونا) ، لا تخُورِي وتَجزَعِي ... إذَا مَالَ رأسٌ أو تضعضع مَنْكِبُ (5)

حيث يقتضي رفع الالتباس إعادة اظهار الأداة « لا » قبل « تَجزَعِي » .

ج – حذف أداة الاستفهام :

وقد يحذف الشاعر أداة الاستفهام بداعي الوزن كما في قوله :

رَأَى السَّهْلُ منهُمْ مَا رَأَى الوَعرُ قبْلَهُ ... فيا قوْمُ ، حتى السهل في الحرب يصْعبُ (6)

فحذف الأداة « هل » قبل قوله « حتّى السهل .. » فأشرب معنى الاستفهام بشيء من التحقيق والتأكيد .

---

(1) انظر مثلا : ج 1 ص 72 ، 32 .
(2) ج 1 ص 211 ، 9 .
(3) ج 1 ص 226 ، 35 .
(4) ج 3 ص 51 ، 20 وانظر كذلك ج 1 ص 239 ، 2 .
(5) ج 1 ص 42 ، 108 .
(6) ج 1 ص 42 ، 209 .

وفي قوله :

عجيبٌ ! يُرجَّي مشرطاً أوْ يهَابُهُ   مَن الغربُ راجيه مَن الشرقُ هائبُهُ (1)

حذف أداة الاستفهام الهمزة قبل يرجّي فقرب الاستفهام من معنى الاثبات .

وفي قوله :

وَيا بَحْرُ تَدْرِي قدْرَ مَنْ أنتَ حاملُ ؟   وَيا روضُ صُونيهِ وَيا رَبّيَ ارْحَمِ (2)

حذف كذلك الهمزة في « (أ) تدرى .. » للاثبات .

ويكون حذفه أداة الاستفهام في مقام العطف على شكل طريف :

– لَمْ يَدْرِ قائدُهُمْ لمّا أحطتَ بِهِ   هبطت من صُعُدٍ أم حثت من صَبَبِ (3)

– وَحَلِيفُ سهدٍ ، أم تَنَا   مُ اللّيْلَ حتّى يَنْجَلِي (4)

فاستعمال أداة مخصوصة « أو » في التركيب المعطوف دل على طبيعة التركيبين وعلى المحذوف في التركيب المعطوف عليه .

وقد يعرض للشاعر حذف أدوات وحروف أخرى بدون أن يتواتر في تراكيبه فلا نستطيع اعتباره الا في ملاحظة عابرة كهذه ، ومن ذلك حذفه واو القسم في تركيب واضح الدلالة على القسم (5) ، أو حذفه أداة الشرط « إنْ » في غير تركيب الطلب (6) أو حذفه اللام الداخلة على جملة جواب الشرط بلَوْ (7) أو حذف اسم الموصول (8) .

الخاتمة :

فقد اتضح أن قضية التقديم والتأخير قضيّة حركة تشمل التركيب تهمنا فيها أسباب هذه الحركة ودواعيها دون أنواع العناصر التي تلحقها ومواطن وقوعها ، ولذلك ركزنا البحث على المقتضيات والأهداف .

وقضية الاعتراض هي قضية اسقاط لعنصر بين عناصر أخرى ، تهمنا فيها المواطن التي يجوز فيها التصرف بهذا الشكل أكثر من دواعي الاعتراض أو أنواع العناصر المعترض بها ، ولذلك تركّز درسنا الاعتراض على مظاهره .

---

(1) ج 1 ص 80 ، 35 .
(2) ج 3 ص 140 ، 31 .
(3) ج 1 ص 59 ، 51 .
(4) ج 1 ص 176 ، 11 .
(5) ج 3 ص 5 ، 49 .
(6) ج 3 ص 184 ، 19 .
(7) ج 2 ص 188 ، 16 .
(8) ج 3 ص 171 ، 128 .

أما قضيـّة الحذف فعملية عزل تهمنا فيها العناصر المحذوفة ذاتها أكثر من دواعي الحذف أو مواطنه، ولذلك ركزنا دراسة الحذف على أنواع المحذوفات .

بقي عارض من عوارض التراكيب لم يحظ بالتحليل في الفصول السابقة ولا نراه يحتاج إلى توسيع كبير. فرمنا الختام به وهو الثقل في التراكيب . فلم تسلم بعض تراكيب الشاعر من الثقل ، وما كان بين أيدينا مقياس علمي مضبوط نتبيّن به الثقل فنحدّه ونكشف به عن درجاته ، غير مقياس الذوق الشخصي . والواقع أننا لم نكن في حاجة كبيرة إلى أيّ سلاح ؛ فثقل التراكيب في « الشوقيات » ليس بالوفرة التي تحتاج إلى معالجة .

كلّ ما أمكن تعيينه في دراسة ما ثقل من تراكيب شوقي هو الأسباب الهامة التي أنتجت الثقل . هذه الأسباب ثلاثة :

1) كثرة استعمال حروف الجر (1) كما في هذه الأبيات :

– سريتُ بِـه طيْفًـا إلَى مَنْ أحِبّهَـا ... وَهل بالسُّهـا في حلْـّةَ السُّقْـم من نُكر(2)

– فِـي مجمعٍ هـزَّ البَيَانُ لِـوَاءَهُ ... بكَ فيـهِ ،وَاعتـزَتْ بكَ الأَقـلامُ (3)

– زَجَـرْتُ تَـصَارِيفَ الزَّمَانِ فما يَقعْ ... لي اليوْم منهـا كـان بالأمس لي وَهْمَا (4)

– قَلَبْـتُ فِـيهِ يَـدًا تَكَادُ لشدّةٍ ... في البأس ترفع في الفضَاءِ الفِـيلاَ (5)

2) كثرة الضمائر وتسرب الالتباس في ربطها بما تعود عليه (6) مثل ما في قوله :

رَمَى وَاستَرَدَّ السّهمَ . وَالخلقُ غَافِـلٌ ... فَهَـلْ يتـقّيـهِ خلقـه أوْ يُـرَاقِـبـُـهْ (7)

فحديث الشاعر قبل البيت عن تتويج الملك ادوارد وعن الله الذي قضى بموت أمه وتولـّيه هو ، وحديثه في صدر هذا البيت عن السهم . فلسنا ندري على ماذا يعود الضمير في يتـّقيه : أعلى الملك ؟ أم على الله ؟ أم على السّهم ؟

وما تعقـّد فيه التركيب كذلك قوله يرثي سعيد زغلول :

حَمـل الرزءَ عنكُمْ فِـي (سعِـيدٍ) ... بلـدٌ شيخُكُـمْ أبُـو أحْمَالِـهِ (8)

---

(1) انظر العسكري ، الصناعتين ، ج 1 ص 160 .
(2) ج 2 ص 126 ، 5 .
(3) ج 4 ص 81 ـ 13 .
(4) ج 3 ص 146 ، 13 .
(5) ج 4 ص 76 ، 9 .
(6) انظر خصائص هذه الظاهرة موسعة في فصل حروف الجر من قسم أساليب أقسام الكلام .
(7) ج 1 ص 80 ، 4 .
(8) ج 3 ص 132 ، 3 .

وقد قصد بـ« شيخكم » سعد زغلول وكان خال سعيد زغلول المرثي ومتبنّيا له . هذا التعقيد أخرج البيت إلى شبه اللغز .

3) عطف اسم معرف بالألف واللام على آخر معرف بالاضافة : وهذه ظاهرة شائعة في « الشوقيات » ، والأغلبية الساحقة من نماذجها حدثت في أواخر الأبيات فكان فيها الاسم المعطوف مقطعا ، مما يدلّ على أنّه أسلوب يقتضيه القطع والوزن غالبا .

ومن ذلك :

– وَإذا أَلْهَـوا النّبَاتَ ، فَمـن آ ثَـار نُعمَـاكَ حُسْنُـهُ وَالنمَـاءُ (1)

– لَقَدْ فَنِيَتْ أَرْزَاقُهم ، ورجالُهم وليس بفَـانٍ طيشُهُـمْ وَالتَّقَلّـبُ (2)

– مَـنْ رَآهَا يقُولُ: هَذِي ملُوكُ الـــــدهر ، هذا وقـارُهُـمْ وَالرَّزَانَـهْ (3)

الفصل الثاني

التعابير

إن دراسة التعابير في الكلام تشكّل صعوبة خاصة . ذلك أن التعابير ليست بالأشكال المحسوسة كليّا أو المجردة كليا ، فيسهل إخضاعها لمجاهر البحث العلمي بصفة محكمة الضبط . فلعلّ التعابير – مع الأساليب الانشائية – أكثر مظاهر الكلام استعصاء على وسائل البحث التي تمدّنا بها اللسانيات في وضعها الراهن . وستبقى – مهما بلغت وسائل البحث من تقدم – مفتقرة إلى أحكام الذوق الشخصيّ في تقييم الكلام ان قليلا أو كثيرا .

وصعوبة دراسة التعابير تبدأ من تعريفها . فلم يكن بدّ من الاجتهاد والتقريب . فالتعبير عندنا هو الوحدة المعنوية الدّنيا التي يحتضنها تركيب مّا في الكلام ولا تحدّها بنية خاصّة ، ونهتدي إليها بتقطيع الكلام بمراعاة حام المعنى .

ودور التعابير في تعزيز هيكل الكلام الداخلي كبير . فهي بمثابة المحور الذي يلتحم فيه اللفظ والمعنى فينصهر فيه « الشكل » و« المضمون » .

ويستفاد من دراسة التعابير من عدّة وجوه ، تملي علينا حدود الموضوع من ناحية وما توفّر في « الشوقيات » من ناحية أخرى ، الوقوف عندها كظاهرة أسلوبية . وهذا الاطار يفرض علينا التوسّع في مظاهرها العامة بالنظر إلى أثر الثقافة في التعابير من ناحية وأثر الخلق الشخصي فيها من ناحية أخرى ، وفي مظهر خاصّ يقوم فيها بدور ذي شأن كبير وهو التعبير الحكمي .

(1) ج 1 ص 17 ، 139 .
(2) ج 1 ص 42 ، 245 .
(3) ج 1 ص 248 ، 6 .

المظاهر العامّة :

أثر الثقافة في التعابير : التعابير الجاهزة :

كل كلام فيه من أثر الثقافة نصيب . بل انّ الرصيد الثقافي هو قاعدة كل كلام . غير أن هذا الأثر باطن أكثر منه ظاهر . وأمام صعوبة حصر هذا الأثر بما بطن منه وما ظهر لا يسع الباحث إلا أن يكتفي بالظاهر وينطلق منه . وليس الأثر الخفي ، في الحقيقة كثير الأهمية بالنسبة إلينا من قبل أن خفاءه دليل على أن المتكلم هضمه الهضم الجيّد وتمثله فأصبح من أصحاب الحقّ فيه .

وقد لمسنا في « الشوقيات » أثر الثقافة فيما نسمّيه بالتعابير الجاهزة المشتركة والتعابير الجاهزة الخاصّة أو الاقتباس .

1 — التعابير الجاهزة المشتركة :

أما التعابير الجاهزة المشتركة فهي المنقولة من تراث العرب بدون أن تكون معروفة المصدر الأصلي . يأخذ فيها الشاعر التعبير بتركيبه المعروف أو يكتفي بأخذ التعبير ويتصرّف في التركيب .

وكثير من هذه التعابير ترد في السياق بدون أن تسترعي الانتباه لشيوعها في كلام العرب وضعف دلالتها بمقتضى ذلك. ينطبق ذلك خاصّة على التعابير التي لم يغير الشاعر شيئا في التراكيب التي ترد بها عادة ، مثل قولهم « شدّ الرحل » تعبيرا عن الاستعداد للرّحيل :

— فَخَبِّرْنِي عَنِ المَاضِينَ ، إنّي شَدَدْتُ الرَّحْلَ أنْتَظِرُ المُضِيّا (1)
— يَطْوِي إلى الأَوْجِ السماوَاتِ الْعُلاَ وَيَشُدُّ في طلبِ الكمَالِ رِحَالاَ (2)

وقولهم « نام ملء جفنه » كناية عن النوم الهادىء :

— هَذَا الأَدِيمُ يَصُدُّ عَنْ حُضَّارِهِ ويَنَامُ ملءَ الجفنِ عَنْ غُيَّابِهِ (3)
— لِيَنَمْ أبُو الأَشْبَالِ مِلْءَ جُفُونِهِ لَيْسَ الشبُولُ عنِ العرينِ بِنُوَّمِ (4)

ومثل التعبيرين التاليين « قضى اللّبانة » لأخذ النصيب ، و« جر الذيل » للاختيال في هذا السياق :

شَغَلَتْهُ أشْغَالٌ عَنِ الآرَامِ وَقَضَى اللبانَةَ مِنْ هَوًى وَغَرَامِ
وَمَضَى يَجُرُّ على الهوَى أذْيَالَهُ وَيَلُومُ حَامِلَهُ مَعَ اللُّوَّامِ (5)

(1) ج 3 ص 184 ، 51 .
(2) ج 1 ص 185 ، 20 .
(3) ج 1 ص 84 ، 12 .
(4) ج 2 ص 187 ، 26 .
(5) ج 2 ، ص 138 : 1 و 2 .

إلى تعابير أخرى متنوعة يستعملها على هيئاتها : « رد على عقبه » (1) للتقهقر والخيبة ، و« أفنى العمر » (2) للدوام والمواظبة ، و« دارت الدوائر » (3) أو « دارت الدائرات » (4) لسوء المصير ، و« قضى الوطر » (5) لأخذ النصيب ، و« ضاق بالأمر ذرعا » (6) لعدم التحمل والاطاقة ، و« مات حتف أنفه » (7) لموافاة الأجل و« حلّ الحبا » (8) للنهوض ، و« لم يأخذ باليد » (9) لعدم المساعدة ، و« نال قصب الرهان » (10) للفوز ، و« ينفخ في رماد » (11) للخيبة وخلّو العمل من الجدوى ، و« ما له به يدان » (12) لعدم الاستطاعة والعجز .

أما التعابير التي تصرّف فيها الشاعر بالتغيير فتبقى محتفظة بأهميّتها بسبب الروح الجديدة التي يبعثها التصرف فيها .

فقد يكون تصرف الشاعر في العبارة بابدال لفظ بآخر بعيد عن معنى الأول ، فيولّد من ذلك تعابير خاصّة طريفة ، كما في الأبيات الموالية :

– تَرَكَ الفَرِيقَانِ القِتَالَ ، وَهَـذِهِ   سِلْـمٌ أمرُّ منَ القِتَالِ عُقَامُ (13)
– وَرَجَعَتْ أدْرَاجَ الشَّبَابِ وَوِرْدَهُ   أمْشِـي مَكَانَهُمَا عَلَى الأشْوَاكِ (14)

فقال « السلم العقام » في الأول وقالت العرب « الداء العقام » و« الحرب العقام » وقال في الثاني « رجعت أدراج الشباب » وقالوا « رجعت أدراج الرياح » .

وقد جمع بين العبارة الجاهزة والعبارة التي ولّدها منها في قوله :

مَا زِلْتَ تَرْكَبُ كلَّ صَعْبٍ في الهوَى   حتّى ركبتَ إلَى هَوَاكَ حِمَامِي (15)

فزاوج بين « ركب الصعب » وهي عبارة جاهزة وبين « ركب الحمام » وهي العبارة المشتقّة .

---

(1) ج 1 ص 42 ، 118 .
(2) ج 1 ص 90 ، 1 .
(3) ج 1 ص 119 ، 22 .
(4) ج 1 ص 17 ، 84 .
(5) ج 1 ص 125 ، 5 .
(6) ج 1 ص 125 ، 13 .
(7) ج 1 ص 162 ، 7 .
(8) ج 2 ص 60 ، 19 .
(9) ج 2 ص 104 . 45 .
(10) ج 4 ص 76 ، 3 .
(11) ج 3 ص 55 ، 56 .
(12) ج 3 ص 33 ، 33 وان اقتضى السياق في هذا التعبير الاخير جمع « اليد » لا تثنيتها .
(13) ج 2 ص 230 ، 23 .
(14) ج 2 ص 178 ، 2 .
(15) ج 2 ص 138 ، 9 .

وقد يعمد إلى حذف بعض عناصر التركيب كحذفه المضاف إليه من العبارة المأثورة « قاب قوسين أو أدنى » الدالّة على قرب الوقوع :

– غَالِ بِالتَّارِيخِ ، وَاجْعَلْ صُحْفَهُ   من كتابِ اللّهِ في الاجْلاَلِ قَابَا (1)

– وقيل : الثغرُ ، فاتأدتْ ، فأرْسَتْ   فكَانَتْ من ثرَاكَ الطّهْرِ قَابَا (2)

– أيُّهَا الْجَمْعُ لَقَدْ صِرْ   تَ مِنَ الْمَجْلِسِ قَابَا (3)

أو حذفه الجملة الأولى المعطوف عليها من قولهم : « هو يدبّ له الضرّاء ، ويمشي له الخمر » لمن يختل صاحبه :

– إخْوَةٌ مَا جَمَعَتْهُمْ رَحِمٌ   بعضُهم يَمشُون للبعضِ الخَمَرْ (4)

– هَا هُنَا تَمْشِي الجوَارِي مَرَحًا   وَجَوَارِي الدَّهْرِ يَمْشِينَ الخَمَرْ (5)

كما قد يغيّر الترتيب في عناصر التعبير فيستعمل لكلام الناس « القال والقيل » بدل « القيل والقال » (6) :

عَاشَ لَمْ يَغْتَبِ الرجالَ ، وَلَمْ يَجْـعَلْ شؤُونَ النفوسِ قَالاً وَقِيلاَ (7)

– اجْعَلُوا الصَّبْرَ لَهُمْ حِيلَتَكم   قَلّتِ الْحِيلَةُ فِي قَالٍ وَقِيلْ (8)

وقد يحيي الشاعر العبارة بتغيير نوع التركيب كأن تكون إسميّة مثل « هذا برق خلب » (9) فيستعملها فعلية « (هم) أخلب برقهم » أو أن تكون فعلية « (أنت) ما تزورني الالماما » فيستعملها إسمية :

إنْ كَانَ شَرٌّ ، زَارَ غَيْرَ مفارقٍ   أوْ كَانَ خَيْرٌ ، فَالْمزَارُ لِمَامُ (10)

أو يحييها بتعويض لفظ بمقاربه في الدلالة :

وَمَا الْجرَّاحُ بِالآسِي الْمُرجَّى   إذَا لَمْ يَقْتُلِ الجُثَثَ اطِّلاَعَا (11)

وهو في اللسان مأخوذ من قولهم « قتل الشيء علما وقتله خبرا » في معنى علمه علما تامّا .

---

(1) ج 2 ص 18 ، 11 .
(2) ج 1 ص 64 ، 35 .
(3) ج 1 ص 90 ، 13 .
(4) ج 1 ص 125 ، 32 .
(5) ج 2 ص 160 ، 20 .
(6) انظر العبارة في حديث يورده ابن رشيق ، العمدة ، ج 1 ص 80 .
(7) ج 3 ص 134 ، 36 .
(8) ج 4 ص 52 ، 20 .
(9) ج 1 ص 42 ، 33 .
(10) ج 1 ص 230 ، 26 .
(11) ج 3 ص 97 ، 6 .

هذه التعابير الجاهزة هي إمّا جمل مفيدة كالأمثلة السّابقة ، وإما تراكيب جزئية متنوّعة مثل : (اليد البيضاء) للتعبير عن الانعام والصنيع الجميل :

– طلبةٌ للعِبَادِ كانَتْ لاسكَنْـدرَ فِي نيلها اليَدُ البَيْضَاءُ (1)
– سَجَدَتْ مِصْرُ في الزّمَانِ لايزيسِ النّدَى، مَنْ لها اليدُ البَيْضَاءُ (2)
– بِالأمْسِ قَدْ حَلَّيْتَنِي بِقَصيدةٍ غرّاء تحفظُ كاليدِ البَيْضَاءِ (3)

ومثل التراكيب الجزئية التالية «عود على بدء» (4) للتكرار و«رحم وشيجه» (5) متّصلة القرابة ، و«ماء قراح» (6) صاف لا تشوبه شائبة ، و«صباحَ مساءَ» (7) ، وهو تعبير عن التردّد باستمرار، و«طولا ، وعرضا» وهو تعبير عن الشمول والتعظيم وقد استعمله الشاعر بتحوير (8) ..

والملاحظ أن بعض ما أدرجناه في باب التعابير الجاهزة قد ورد في القرآن ، ولكن شيوعهُ في استعمالات العرب جعلنا نعتبره من عام المأثور بدون أن نعيّن له القرآن مصدرا ، مثل التعبير السابق «قاب قوسين أو أدنى» (9) الدالّ على قرب الوقوع أو «لات حين» للدلالة على انقضاء الأمر :

غُـرِبَـتْ حتّى إذا مـا استيأسَـتْ دنتِ الدّارُ ، وَلكنْ لاتَ حِينْ (10)

2 – التعابير الجاهزة الخاصّة : الاقتباس :

وأما التعابير الجاهزة الخاصة فهي تراكيب جزئية أو جمل مفيدة يأخذها الشاعر من مصدر مخصوص ويضمّنها كلامه فيكون الكلام الدخيل عمدة في التبليغ : أداة وفي نفس الوقت جزءا من الكلام . وغاية الشاعر من الاتجاه إلى التعابير الجاهزة الخاصة تختلف عن غايته من الاتجاه إلى التعابير الجاهزة المشتركة . فإذا كان يعامل هذه على أنها تعابير تُؤَدّي ، فإنه يعامل تلك على أنها معان تُؤَدّى .

هذا هو الاقتباس عند العرب لولا أنهم يقصرون امكانيات الاقتباس على القرآن والحديث وفيهما أشرف كلام . فلما كان غرضهم من الاقتباس تقوية الكلام لم يكن بدّ من تقويته بما هو أشرف منه . ولما كان غرضنا النظر إلى النصوص المختلفة كيف تتعايش بصرف النظر عن رفعتها أو ضعتها عممنا الاقتباس على جميع أنواع الكلام مع الاحتفاظ بشرط عدم تعيين مصدر المقتبس وحق جواز التصرّف في نصه .

---

(1) ج 1 ص 17 ، 105 .
(2) ج 1 ص 17 ، 145 .
(3) ج 3 ص 22 ، 14 .
(4) ج 2 ص 115 ، 9 .
(5) ج 1 ص 59 ، 86 .
(6) ج 1 ص 188 ، 26 .
(7) ج 3 ص 17 ، 1 .
(8) ج 2 ص 54 ، 26 ، وج 4 ، ص 48 ، 1 وج 1 ص 173 ، 28 .
(9) القرآن ، النجم ، 9 .
(10) ج 1 ص 253 ، 4 . وفي القرآن صاد ، 3 .

والملاحظ أن اقتباس شوقي من القرآن كثير نسبيّا وأكثره اقتباس محدود يتمثل في أخذ لفظة أو تركيب جزئي ، ولكنّه قد يكون بالجملة كما في هذه الأبيات :

– وَثَارُوا فَجُنَّ جُنُونُ الرِّيَاحِ   وَزُلْزِلَتِ الأرْضُ زِلْزَالَهَا (1)

– وَأنَّهُ مَنْ يَعْمَلِ الخَيْرَ أوِ الشَّرَّ يَرَهْ (2)

– قُلْ إذَا خَطَبْتَ غَيْرَ المسلمين :   لَكُمْ دِينٌ رَضِيتُمْ وَلِيَ دِينْ (3)

– جَنَى عَلَيْنَا عُصْبَةٌ جازفُوا   فَحَسْبُنَا اللَّهُ ، وَنِعمَ الوَكِيلْ (4)

– تِلْكَ آيُ الفُرقَانِ أرسلَهَا اللهُ ضِيَاءً يَهْدِي بِهِ مَنْ يَشَاءُ (5)

– سُبْحَانَكَ اللَّهم خيرَ معلِّم   علّمتَ بِالقَلَمِ القُرُونَ الأولَى (6)

ومن اقتباساته الجزئية من القرآن قوله متحدّثا عن الخمرة :

إنَّهَا رجسٌ فطوبَى   لامرء كفَّ وَتَابَا (7)

أما حديث الرسول والأقوال المأثورة غير الأمثال والأشعار فلا تمثل مصدرا من مصادر الاقتباس في « الشوقيات » لقلة الاعتماد عليها من ناحية ولتبنّي الشاعر المعاني تبنّيا كاملا في الاقتباسات النادرة التي وجدنا من ناحية أخرى ، فأثرها ينحصر في عموم المعنى (8) .

أما الأمثال العربية فهي من المصادر الرئيسية في الاقتباس عند شوقي : وقيمة المثل في كونه يرجعنا إلى مورد ينير لنا المضرب الذي يطابقه ويسمو بمعناه إلى مستوى القيم المشتركة ويعرب في نفس الوقت عن سعة الرّصيد الثقافي الذي يتصرّف فيه الشاعر .

والأمثال التي اقتبسها الشاعر متنوعة وليست مركزة على ميدان معيّن فنكتفي بالتمثيل عليها :

يَمْشِي بِهَا الفِتْيَانُ ، هَذَا مَا لَهُ   نفسٌ تسوِّدُهُ ، وَذَاكَ عِصَامُ (9)

أخذه من قولهم « نفس عصام سوّدت عصاما » ويضرب في نباهة الرجل من غير قديم (10) :

– كَثُرَتْ عَلَيْهَا الطير في حَوْمَاتِهَا   يَا طيرُ ، كل الصيد في جوفِ الفَرَا (11)

---

(1) ج 2 ص 184 ، 35 ، وفي القرآن ، الزلزلة ، 1 .
(2) ج 3 ص 88 ، 27 ، وفي القرآن ، الزلزلة ، 8 .
(3) ج 4 ص 38 ، 51 ، وفي القرآن ، الكافرون ، 6 .
(4) ج 4 ص 48 ، 12 . وفي القرآن ، آل عمران ، 173 .
(5) ج 1 ص 71 ، 207 . وفي القرآن ، الزمر ، 23 .
(6) ج 1 ص 180 ، 3 . وقد اسند الفعل لغير الله في ج 1 ص 218 ، 1 ، وفي القرآن ، العلق ، 4 .
(7) ج 1 ص 90 ، 27 . وفي القرآن المائدة ، 90 .
(8) مثلا ج 4 ص 45 ، 40 ، من قول الرسول : « ارحموا عزيزا ذل » وج 4 ص 38 ، 14 من دعاء لعلي بن أبي طالب وهو : « اللهم ايمانا كايمان العجائز » . وج 1 ص 266 ، 80 ، من قول أسماء بنت أبي بكر الصديق لابنها عبد الله بن الزبير : « لا يضر الشاة سلخها بعد ذبحها » .
(9) ج 4 ص 10 ، 13 وانظر كذلك ج 1 ص 226 ، 47 .
(10) الميداني ، مجمع الامثال ، 4190 .
(11) ج 4 ص 45 ، 28 ..

و « كل الصيد في جوف الفرا » مثل يضرب لمن يفضّل على أقرانه (1) .

– .. وَطَبِيبٌ يَتَوَلّي عَاجِزًا نَافِضًا مِن طبِّهِ خُفَّيْ حُنَيْن (2)

وهو من قولهم « رجع بخفيّ حنين » ويضرب عند اليأس من الحاجة والرجوع بالخيبة (3) .

وَقَالَ البَعْضُ : كَيْدُكَ غَيْرُ خَافٍ وَقَالُوا : رميةٌ مِنْ غَيْرِ رَامٍ (4)

وأصل المثل « رب رمية من غير رام » وهو يقال لمن يصيب في أمر وعادته أن يخطيء (5) .

نجوْا بالنفوسِ الذاهلات ، ومَا نَجَوْا بغيْرِ يَدٍ صفرٍ ، وأخرَى تَقَلَّبُ (6)

والعجز من قولهم : « صَفِرَتْ يَدَاهُ من كلّ خير » في معنى خلَتا (7) .

– وجشّمْتَ ميدانَ السّياسةِ (فارسًا) وَكُلُّ جَوَادٍ فِي السِّيَاسَةِ كابٍ (8)

وهذا من قولهم : « لكلّ صارم نبوة ، ولكلّ جواد كبوة ، ولكلّ عالم هفوة » (9) .

وَلَبِسَتْ لِي (القطة) مِنْ وَرَا ءِ السّترِ جلدَ النَّمِرَهْ (10)

من « لبس له جلد النمر » عبارة عن العداوة وكشفها (11) . والبيت الأخير من قصة تعليمية .

أما اقتباسه من شعر العرب فهو – نسبيا – قليل . وهو اقتباس حقيقيّ حينا ومجرّد أخذ للمعنى الجزئي حينا آخر . وكان ذلك كالعارض في شعره غير منبيء بنزعة تقليدية في الاستناد على كلام غيره (12) . فليس التوقف عنده مثمرا (13) ، وكذلك الشأن بالنسبة إلى اقتباس المعاني الجزئية من غير العربية وتضمينها الأشعار على أنها دخيلة، في صور أصبحت مألوفة مثل التعبير عن العامل لخير المجموعة في صمت وجد « بالجندي المجهول » (14) ، أو التعبير عن أثر الشمس المحرقة في الجسم بـ« ضربة الشمس » (15) .

---

(1) الميداني ، مجمع الامثال ، 3011 .
(2) ج 3 ص 154 ، 6 .
(3) الميداني ، مجمع الامثال ، 1568 .
(4) ج 1 ص 208 ، 4 .
(5) الميداني ، مجمع الامثال ، 1581 .
(6) ج 1 ص 42 ، 161 .
(7) الميداني ، مجمع الامثال ، 2096 .
(8) ج 3 ص 29 ، 35 .
(9) الميداني ، مجمع الامثال ، 3297 .
(10) ج 4 ص 122 ، 11 .
(11) الميداني ، مجمع الامثال ، 3259 .
(12) عد الى باب المعارضات .
(13) نحيل على بعض الابيات المتضمنة اقتباسا من أشعار مشهورة :
ج 3 ص 121 ، 34 . وج 2 ص 104 ، 78 وج 2 ص 126 ، 1 . وج 4 ص 26 ، 35 وج 4 ص 106 ، 6 .
(14) ج 1 ص 180 ، 55 .
(15) ج 1 ص 180 ، 14 .

فمن تعابير شوقي ما هو معرض لثقافة إسلامية عربيّة واضحة المعالم . وطريقة العرض فيها تشهد للشاعر بحسن الهضم والتمثل ، ولئن كان بعضها ضعيف الدلالة بمقتضى شيوعه فإن بعضها الآخر مكتسب طاقات دلالية جديدة بمقتضى تجدد بنيته فتجدّد روحه .

أثر الخلق في التعابير : التعابير المجهزة :

يفرض علينا منهج البحث تحاشي الأحكام المعيارية وتجاوزها إلى ضبط خصائص الكلام وتحديد علل مظاهره المختلفة . فليس همنا تتبع كلام الشاعر في هناته وإنما تفهم أساليبه وهيئاته . لكننا في دراسة تعابير الشاعر الشخصية لم نستطع دفع النزعة إلى التقييم المعياري إذ وجدنا أنفسنا أمام مجموعتين من التعابير لم يميز الأولى غير التوفيق ولم يجمع الثانية غير الإخفاق . فلم يكن بدّ من اثبات هذه الظاهرة بتقسيم تعابير « الشوقيات » إلى قويمة وسقيمة غير أننا تجاوزنا مجرّد وصف الداء إلى محاولة ضبط أسبابه .

1 — التعابير القويمة :

ولم نر حاجة في التبسط في القويم من تعابير شوقي ولا حتى في دواعيها . يشفع لنا في ذلك سيرورة شعره وخلود ذكره . ولا يعدم الناظر في أيّة قصيدة من قصائده أثر الثقافة المتينة والفنّ الخلاق . فنستغني عن كل عملية بأمثلة من قويم التعابير نضربها ، قوّمها في رأينا الذوق الشخصي ، أردناها دليلا على قوة التعبير ببلاغة التصوير . فاعتماد شوقي التصوير هو سر توفّقه في التعبير .

صوّر الدعاء الذي ليس وراءه خير « بالدعاء العقيم » فقال :

تُسمِعُ الأرضُ قَيْصرًا حِينَ تَدْعُو   وَعقِيمٌ مِنْ أهْلِ مِصْرَ الدُّعَاءُ (1)

وعبر عن قداسة مضمون رسائل جبريل بنسبة نفحاتها إلى الرحمان فقال :

لَدَى (الباب) جبرِيلُ الأمينُ ، بِرَاحة   رَسَائِلَ رَحمَانِيَّةَ النفحَاتِ (2)

وكذلك في تمجيد أعمال بعض الكتاب ، نسب نفحات الرسائل إلى القداسة :

وَرَسَائِلٍ مِثْلَ السلاَ   فِ إذَا تَمَشَّتْ فِي النَّدِيمْ
قُدُسِيَّةَ النفَحَاتِ تُسْكِرُ بالمَذَاقِ وَبِالشمِيمْ (3)

وصوّر تشعّب المسالك بتشبيهها بالمسالك الفرعونية في قوله :

مَدّوا الجسُور ، فَحلّ اللّه مَا عَقَدُوا   الا مَسَالكَ فَرعُونِيَّةَ السَّرَبِ (4)

---

(1) ج 1 ص 17 ، 129 .
(2) ج 1 ص 98 ، 5 .
(3) ج 1 ص 218 ، 12 — 13 .
(4) ج 1 ص 59 ، 38 .

وكنّى عن البنك وهو مفهوم حضاري حديث بـ« دولة المال » فقال :

قِفْ بِالمَمَالِكِ وَانْظُرْ دَوْلَةَ المَالِ ... وَاذْكُرْ رِجَالاً أدالُوهَا بِإجْمَالِ (1)

وصوّر السائر راجلا – في حديثه عن غاندي – بالراكب الساقين فقال :

وَمَنْ يَرْكَبُ سَاقَيْهِ ... مِنَ الهِنْدِ إلَى السِّنْدِ (2)

وصوّر من يجري لغير غاية ولا هدف معيّن بالجاري بغير عنان فقال :

النَّاسُ جَارٍ فِي الْحَيَاةِ لِغَايَةٍ ... وَمُضَلَّلٍ يَجْرِي بِغَيْرِ عِنَانِ (3)

هذه قطرة من بحر ، ومثيلاتها لا تحصى وهي حاضرة من أول الديوان إلى آخره ، وقد توصّل بها الشاعر إلى خلق أجواء مزدوجة : مادية / مجردة ، قديمة / حديثة ، عالم الحيوان / عالم الانسان .. وفيها تكمن شعرية هذا الكلام إلى حدّ كبير .

2 – التعابير السّقيمة :

ولئن دعت الحاجة إلى التبسط في التعابير التي نعتبرها سقيمة فلأنها عوارض نادرة كالشذوذ الذي يؤكد القاعدة يدرس لتتوثق المعرفة بالقاعدة لا به . وعنايتنا بها ليست من حيث هي هنات في ذاتها وإنما من حيث الأسباب الداعية إليها . وسيتضح أن السّقم في التعبير عند شوقي ليس من قبيل كبوة الجواد وإنما هو من المظاهر التي يجرها واجب الايفاء بحق بعض قيود الكلام عادة .

فقد يسوء التعبير بسبب الايجاز المخلّ وذلك إذا كثرت المعاني وضاق البيت عن تحمّلها جميعا فيؤدي التقيّد بحدود القالب البنوي إلى القضاء على بعض العناصر الضرورية لوضوح المعنى . فمن ذلك قوله في وصف قذائف الحرب :

قَذَائِفُ تَخْشَى مهجةُ الشّمسِ كلّما ... عَلَتْ مُصْعِدَاتٍ،أنّها لا تُصَوَّبُ (4)

فقد أراد وصف القذائف بقوة الانفجار وارتفاع المدى إلى مستوى الكواكب ، فجعل الشمس تخشى أن تكون ضحية لهذه القذائف في حالة سوء توجيه المرمى .

ومن ذلك قوله في خطاب الاندلس :

مُغَـرَّبُ آدَمٍ مِنْ دَارِ عَدْنٍ ... قَضَاهَا فِي حِمَاكِ لِيَ ، اغْتِرَابَا (5)

(1) ج 1 ص 184 ، 1 .
(2) ج 4 ص 83 ، 29 .
(3) ج 3 ص 157 ، 15 .
(4) ج 1 ص 42 ، 88 .
(5) ج 1 ص 64 ، 13 .

لخص الشاعر في هذا البيت قضية متشعبة الأطراف فقارن نفسه منفيا إلى الأندلس بآدَم منفيا إلى الدنيا الا أن نفي آدم كان من الجنة إلى ما دونها ، بينما نفي الشاعر كان إلى شبه الجنة . ومما ساء فيه التعبير كذلك قوله :

أنْتُمْ غَدَاً أهْلُ الأمُـــور ، وَإنَّمَـــا   كُنَّا عَلَيْكُمْ في الأمورِ وُفُــودَاً (1)

والسياق يقتضي زيادة من نوع « .. وإنما كنا عليكم في الأمور وفودا (بالأمس) » وبدون هذه الزيادة ينغلق المعنى .

ومن هذا القبيل قوله في الحديث عن الشيخ المتصابي :

فِـي كُلِّ عَـامٍ همُّـه فِـي طَفلةٍ   كالشمس ، ان خُطبتْ فَللأقْـمَـارِ (2)

والمعنى يستقيم ويستقيم كذلك التعبير إذا حصلت في التركيب مثل هذه الزيادة : « .. طفلة كالشمس (رفيعة الحظ ، والشمس) ان خطبت فَلِلأقْـمَـارِ » .

ومن ذلك قوله أيضا :

وَأيْـــنَ التَّمَاسِيـحُ مِـنْ لُـجَّــــةٍ   يَمُـــوتُ مِـنَ البَـرْدِ حيتانُهَـا (3)

أراد الاشارة إلى بعد المسافة بين السودان وبلاد الانكليز فكنّى عن ذلك بالتناقض بين طبيعتيهما ، فالسودان تعيش التماسيح في مائه وبلاد الانكليز تموت الحيتان في مائها .

فالمعاني تتراصّ في مثل هذه النماذج فيذهب ماؤها وتجفّ صورها وتنقلب ألغازا عسيرة الفك الا على من يحاول معالجتها بدون أن يكون دائما في مأمن من الخطأ .

وقد يسوء المعنى بسبب عدم اختيار اللفظ المناسب وبداعي الوزن وبداعي القافية أحيانا ، فيقع الشاعر على لفظ مقارب في الدلالة ، لا يكاد يقوم به ركن حتى يتحطم آخر . فمن سوء التعبير عجز البيت التالي :

وَدَانَى الْهَـوَى مَا شَاءَ بَيْنِـي وَبَينهَا   فلم يبقَ الا الأرضُ والأرضُ تقرُبُ (4)

أشار الشاعر في الصدر إلى التقارب العاطفي والروحي بينه وبينها ، وأراد أن يقابله في العجز بالتقارب المادّي الحقيقي وهو التجاور فاستعمل « والأرض تقرب » ، بينما يجوز فيها و« الأرض » (تطوى) » أو و« (المسافة) تقرب » .

---

(1) ج 1 ص 109 ، 32 .
(2) ج 1 ص 129 ، 18 .
(3) ج 1 ص 262 ، 46 .
(4) ج 1 ص 42 ، 42 .

وقال في نفس القصيدة :

تُقَــرّبُ ربّاتُ البعُول بِعُولِهَـــا ... فإن لم يكنْ بَعْلٌ فنفساً تُقَـرّبُ (1)

وقصد : فان لم يكن لها بعل ، فإنها تقرّب شخصا آخر .

ومما ساء فيه التعبير كذلك قوله :

وَقَـدْ أنْسَـى الاسَاءَةَ مِـنْ حَسُـودٍ ... وَلاَ أنْسَى الصنِـيعَـةَ وَالْفِعَـالاَ (2)

فهذه حكمة لا يتّضح فيها الفرق بين « الاساءة » وبين « الصّنيعة والفعال » ، الاّ أن ينقذ التأويل الموقف فتقرن الاساءة بالحدث عينه والصنيعة والفعال بالمبادرة إليه .

وقد يسوء تعبير الشاعر بعدم الملاءمة بين بعض الكلام وبعضه الآخر كأن يهيىء المتقبل للغرابة فلا يتجاوز به البديهة ، كما في هذا البيت :

يَا أمِينَ الْحُقُـوق ، أدّيتَ حَتّـى ... لم تَخُنْ مِصْرَ في الحقُـوقِ فَتِـيلاَ (3)

فالأصل أن تأتي « حتّى » لزيادة معنى غير متوقّع ، فإذا بالعجز يأتينا بمعنى بديهي بعد الذي ذكر في الصدر .

ومن هذا القبيل قوله :

وَالْفَـنُّ رَيحَـانُ المُلُـوكِ ، وَرُبّمَـا ... خَلَدُوا عَلَى جَنَبَاتِـهِ أسْمَـاءَ (4)

وقد أراد « وربّما خلد الملوك على جنبات الفنّ أسماء فنّانين مشهورين » فالمعنى بديهي غير أنّ أداة « ربّما » تهيىء لمعنى غريب .

ومن تعابير الشاعر ما نسمّيها بذات الحدّين ، ونعني بذلك ما تفيد المعنى وضدّه في نفس الوقت كالمدح بنفي العيب والغلوّ في المعنى إلى مجاوزة الحدّ . ومجاوزة الحد توقع في الضد ، لا محالة . فمن ذلك قوله في العثمانيين :

رُوَيْـدًا بَنِـي عُثْمَانَ في طلبِ العُـلاَ ... وهيهاتَ، لم يستَبْقَ شَيْءٌ فيُطْلَبُ (5)

فقد أراد شوقي بهذا البيت مدحا ، ولكنه انقلب هجاء ، فإنه وإن صوّر اكتساب العثمانيين المعالي فقد دعاهم إلى التواني والتقليل من السعي إليها بعد الذي حصل ، مع أنّ طلب المعالي لا يقف عند حدّ . والبيت الذي يليه يؤكد النزعة الهجائية :

أفِـي كُلّ آنٍ تَغْرِسُونَ ، ونجتني ... وَفي كُلّ يوْم تفتحُـونَ ، وَتَكتُبُ (6)

(1) ج 1 ص 42 ، 98 .
(2) ج 2 ص 181 ، 18 .
(3) ج 3 ص 134 ، 39 .
(4) ج 4 ص 49 ، 15 .
(5) ج 1 ص 42 ، 127 .
(6) ج 1 ص 42 ، 128 .

فالاستفهام يدلّ على الضّجر ، ضجره من مواقفهم وممّا كتب عليه هو وهو مدحهم .

ويتّصل بهذا قوله مادحا أيضا :

وَأُقْسِمُ مَا لِرِفْعَتِكَ انْتِهَاءٌ وَلاَ فِيهَا احْتِمَالٌ لِلْمَزِيدِ (1)

فقد رام الاشارة إلى أنّ ممدوحهُ وصل إلى قمة المجد غير أنّه عبّر عن ذلك بصورة فيها جزم بعدم انتظار تقدّم الممدوح على كلّ حال . فكأنّه الدعاء شرّا .

ونجد أمثال هذه التعابير في المراثي وليس الرثاء الاشعبة من المدح ، من ذلك قوله في رثاء طبيب :

تِلْكَ (العيادةُ) لَمْ تَكُنْ عَبَثًا ، وَلاَ شَرَكًا لِصَيْدِ مَآرِبٍ وَكَمِينَا
دَارُ (ابْنِ سينا) نُزِّهَتْ حُجُرَاتُهَا عَنْ أَنْ تَضُمَّ ضَلاَلَةً وَمُجُونَا (2)

فبينا ننتظر أن يصف لنا عيادة هذا الطبيب الجليل المرثي بما لا يتوفّر في عيادات الأطباء العاديين ، إذا هو يصفها لنا بأدنى ما يتوفّر في العادات العادية . فكأنه هنا يجيب على تهم لصقت بالمرثي ومآخذ على عيادته . فالتصريح بالعيب وان سبق بنفي يوهم بامكانية وقوعه .

ومن هذا القبيل قوله في رثاء بطرس غالي باشا الذي اغتيل :

وَوَاللّهِ ، لَوْ لَمْ يُطلقِ النَّارَ مُطْلِقٌ عليه ، لأَوْدَى فجأةً ، أَوْ تَدَاوِيَا (3)

فأراد أن يعزّي القبط في موت زعيمهم ببيان حتميّة الموت ، لكنّ المشكل يتعلّق بظروف الموت لا بحتميّته أو عدمها فإذا بالشاعر يجعل من هذه الظروف ظروفا حتميّة كذلك . وينسج على نفس المنوال في آخر بيت من القصيدة فيقول :

فَلاَ يَثْنِكم عنْ ذِمَّةٍ قَتْلُ (بُطرسٍ) فقد ما عرفنا القتلَ في الناسِ فاشيًا (4)

وفي هذه الخاتمة إقرار بشرعية القتل ، وهذا مستنكر ، لا بحتميّة الموت وهذا معروف بالبديهة .

وقد يسوء التعبير في شعر شوقي بسبب خلل في التصوير مرجعه إلى عدم الملاءمة بين الموصوف والصورة الواصفة فيقع الشاعر في السذاجة . ففي البيت التالي :

شَيْخٌ تَمَالَكَ سِنَّهُ لَمْ يَنْفَجِرْ مِنْ خَوْفِ الْعِقَابِ بُكَاءَ (5)

مشهد زعيم وطني قدّم إلى الاعدام وهو شيخ رام الشاعر الاشادة بموقفه وعدم ضعفه أمام الموت فمثله بأقرب ما يكون لدينا من الصور وأتفهها . نكاد نقول انها صورة الطفل الباكي .

---

(1) ج 4 ص 112 ، 8 .
(2) ج 3 ص 166 ، 5 – 6 .
(3) ج 4 ص 55 ، 4 .
(4) ج 4 ص 55 ، 12 .
(5) ج 3 ص 17 ، 23 .

وقال في رثاء سيد درويش :

بُلْبُـــلٌ اسْكَنْـدَرِيّ أيكُـــهُ   ليس في الأرض، ولكنْ في السَّمَـاءْ (1)

وأراد الاشادة بسمو منزلة المرثي فتكلّف هذه المقابلة . كأنّ البلبل ليست منزلته السّماء !

ومما اختلّ فيه التصوير فساء به التّعبير قوله في هول حريق :

وَتَشُـمُّ رَائِحَةَ الرُّفَـاتِ كَرِيهَةً   وَتَشُمُّ منهَـا الثَّاكِلاَتُ العَنْبَـرَا (2)

ويتمثل الخلل في الجمع بين واقع مهول (حريق ودخان وضحايا) وصورة شذية مشرقة (العنبر) ، فالثاكلات في هذا المشهد لا يبالين بالروائح الكريهة بل يتعشقنها لأنها صادرة من أبنائهن الضحايا !

⁂

إن تعابير شوقي لم تخل من سوء ، ولكننا نقرّ — مع ذلك — أنّ ظاهرة سوء التعبير ليست شائعة في « الشوقيات » بالقدر الذي يضعف قيمة أشعارها .

فقد بقيت تعابير الشاعر محتفظة بجزالتها في الجملة ، وبقيت تمثّل في نظرنا عاملا قويا من العوامل الضامنة لوصول رسالة الشاعر إلى القارىء ومن وسائل التعجيل بايصالها وإن لم تسلم أحيانا في قنوات الابلاغ من العوارض التي تغير وجهة الرسالة .

⁂

وبالجملة فعلى تعابير شوقي طابع القدم وعليها طابع الطرافة . الأول تمثله التعابير الجاهزة المشتركة من ناحية وهذه إذا استعملها الشاعر على هيئاتها المعروفة لم تدلّ الا على ثورة الرصيد الثقافي الذي يتصرف فيه الشاعر أما ذا تصرف فيها ، فإنها تَحْيَى من جديد فتدلّ على ثروة ثقافة الشاعر وعلى حسن تصرفه فيها أيضا ، وتمثله التعابير الجاهزة الخاصة من ناحية أخرى والتي تكاد تنحصر في القرآن والأمثال والأشعار ، وهذه تلعب دورا كبيرا لأنها توقض في العربي والمسلم الحس بعوالم محببة إليه ليست غريبة عنه وليست مبتذلة .

وطابع الطرافة تمثله قوة التعبير ببلاغة التصوير وذلك بحسن الملاءمة بين أدوات التعبير وأهدافه . ولم نر حاجة في التوسع في مظاهر هذه القوة فاكتفينا بتعليل أبرز مظاهر الضعف فتبينا حقيقة سوء الملاءمة .

على أننا سنعتني بلون خاص من ألوان التعبير في « الشوقيات » سيزيد هذه القوة وضوحا الا وهو : التعبير الحكمي .

---

(1) ج 3 ص 14 ، 12 .

(2) ج 4 ص 45 ، 27 .

مظهر خاصّ : التعبير الحكمي :

تمثل الحكمة جانبا هامّا من التراث الثقافي في كلّ أمّة . فهي تنطق بتجارب الانسان وتعكس قيم المجتمع في أوجز لفظ وأبلغ معنى . ومن خصائصها أن ترد على لسان الكبير كثيرا من قبل أن سداد التجربة يثبت بطول الزمن ، لكن السماع قد ينطق بها الصغير .

ويعظم شأن الحكمة بتدقيق التجريب ومزيد التجريد ، مما يؤول إلى الخلق فيها والابتكار وتضخيم الرصيد ، ويهون بمجرّد تكرار قوالبها الجاهزة واجترار صورها البارزة ، مما قد يُفضي إلى حشو الكلام بما لا يفيد . فالحكمة أبدا في مستويين متقابلين اثنين لا تتذبذب بينهما : فهي إمّا سامية بالكلام إلى مستوى الفن الحق أو نازلة به إلى مستوى الابتذال ، اللهم الا أن تنزع — وهي على هذه الحالة الأخيرة — في سياق غير معهود أو أن تصاغ في قالب غير مسبوق إليه .

ولم يخل طور من أطوار الأدب العربي من حكيم . ولم تكن الحكمة عند العرب أخصّ بالشعر منها بالنثر أو العكس . لكن عناية المعاصرين بضربها أقلّ ، ونثرهم منها أخلى ، الاّ أنّ أثرها في الآداب الشعبيّة اليوم كبير وجريانها في اللهجات ملحوظ . فالحكمة أحيى في لغة التخاطب اليومي وكذلك في لغة الأدب الرسمي إذا كانت المشافهة أبرز عوامل نقله بين الناس . فتوفّر ظروف النشر السّريع الذي عوامله الناس لا الآلات هو الذي يقوّي العناية بالحكمة ويضخم رصيدها في الأمّة .

والحكمة في « الشوقيات » من أبرز مظاهر التعبير ، ناهيك أن جملة الأبيات الحكمية فيها بلغت 1.431 من 11.320 بيت ، فكانت بنسبة الثمن من كامل أبيات « الشوقيات » (1) إلا أن دراسة الحكمة في « الشوقيات » لا تهمنا من حيث الظروف التي حفّت بالشاعر في النظم ولا من حيث ما أحاط بشعره من ملابسات ، وإنما من حيث هي أسلوب من أساليب التعبير ، نبحث كيف خرج وما الدور الذي لعب ؟

والملاحظ أنه لم يكن هينا دائما تمييز الحكمة عن مرسل الكلام . فإننا ألفيناها في بعض الحالات منصهرة غاية الانصهار في التركيب العامّ ومرتبطة ارتباطا كبيرا بحدود معاني السّياق ، فصعب التقدير أ من قبيل الحكمة هي أم من قبيل المشترك ؟ فتخيرنا — لتذليل العقبة — الاعتماد على أبرز ما يميّز الحكمة في عموم أشكالها وهو تعبيرها عن حقائق خالدة صالحة لكلّ زمان ومكان لم نُخْرِج من هذه الحقائق الا البديهيات المقرّرة والوضعيات الواضحة المسطرة . وقد استعنا في ذلك بعامل الاستقلال في التركيب عندما عسر التحقيق ، ولكننا لم نتخذه مقياسا أساسيا من قبل أن الحكم وان تميزت باستقلال التركيب غالبا فإن كثيرا منها ورد منصهرا مع السياق مبنى ومعنى كما تبيّن .

---

(1) انظر تفصيل ذلك في الجداول المثبتة في آخر البحث ، وعلى هذه الجداول ستكون عمدتنا في كل ما سيذكر من أرقام ونسب ونتائج .

فنّ ضرب الحكمة :

1 – المـــدى :

أكثر ما خرجت الحكمة في شعر شوقي متتالية في مجموعات من الأبيات . ويقلّ عدد الأبيات الحكمية في المجموعة أو يكثر بحسب الدور الذي تلعبه في بناء القصيدة . فإذا هي تعزز بعض أقسام القصيدة مجرد تعزيز إذا لم تستقل بذاتها ، أو تمثل قسما من أقسامها إذا استقلت ، بل قد تستأثر بجل أبياتها أو بجميعها فتصبح الحكمة الغرض الأساسي في القصيدة كما سنرى .

لكن الشاعر ضرب الحكمة أبياتا منفردة متفرقة كثيرا . ومن حكمه ما استأثرت بكامل البيت ومنها ما انحصرت في شطر واحد ، هذا الشطر هو دائما العجز (1) .

وقليلا ما كانت الحكمة في « الشوقيات » تفجر القالب الصوتي الذي يمثله البيت الشعري فتأتي في جزء منه وهذا الجزء هو دائما آخر الصدر وكامل العجز (2) أو تأتي في جزء من الشطر هو عادة آخر العجز (3) .

2 – السيـــاق :

لم يكد يتجرد من الحكمة أي غرض من الأغراض المطروقة . فالحكمة حاضرة حيثما أجلنا النظر في « الشوقيات » . وليس في ذلك ما يدعو إلى توقف سوى الملاحظات التالية :

1) غرض الرثاء أخصب إطار لضرب الحكمة في « الشوقيات » ، فأكثر ما ضرب منها الشاعر في المرثيات (4) ، فإذا كانت جملة أبيات الرثاء تقارب نسبة الربع من كامل أبيات الديوان $\frac{2.727}{11.320}$ ، فإن حكم شوقي في السّياق الرثائي تتجاوز نسبة الثلث من جملة الأبيات الحكمية قرابة $\frac{500}{1.431}$ وهذه الظاهرة في رأينا طبيعية لأنّ دوافع التأمل في مواقف الرثاء أقوى ، وعوامل الاعتبار بها ألزم .

2) ويقلّ ضربه الحكمة في القصائد الوصفية كثيرا ، فإذا كانت أبيات القصائد الوصفية تصل إلى عشر مجموع أبيات « الشوقيات » $\frac{1.112}{11.320}$ ، فإنّ الحكم في السياق الوصفي لا تصل إلى نصف العشر من جملة الأبيات الحكمية قرابة $\frac{60}{1.430}$. وهذه الظاهرة طبيعية كذلك لأن الوصف المقصود يستند إلى نظر العين أكثر من نظر العقل ويفتقر إلى عموم الحواسّ أكثر من افتقاره إلى المدارك الذهنية

---

(1) وجل الحكم التي وردت منحصرة في العجز سيقت على سبيل « الالتفاف » بالمعنى الذي ضبطه قدامة بن جعفر في نقد الشعر ، ص 167 – 171 . ولم نلف الحكمة منحصرة في الصدر الا في حالات نادرة جدا لا يعول عليها ج 1 ص 150 ، 1 و ج 2 ص 197 ، 3 و ج 3 ص 62 ، 44 و 56 .

(2) مثلا ج 1 ص 190 ، 157 . – وج 3 ص 33 ، 9 . وج 4 ص 44 ، 1 .

(3) مثلا : ج 1 ص 125 ، 10 وج 2 ص 171 ، 25 . وج 4 ص 81 ، 3 .

(4) وأغلب مرثياته قامت على الحكمة ان قليلا أو كثيرا . و لم تنعدم الحكمة الا في المرثيات التالية من الجزء الثالث : ص 12 ص 49 ص 138 ص 161 ص 180 .

3) وقد لاحظنا أن ضرب الحكمة في القصائد التعليمية قليل كذلك ، فجملة أبيات القصائد التعليمية تقارب $\frac{1}{14}$ $\left(\frac{832}{11.320}\right)$ ، بينما جملة الحكم التي دخلت في تركيبها تقارب $\frac{1}{24}$. وإذا لم تكن هذه الظاهرة طبيعية في غرض هو أحوج إلى دروس الأخلاق لتربية النشء فإننا نجد سرّها في نزعة الشاعر إلى بناء قصائده التعليمية على الحكايات وأساليب الوعظ المباشر كثيرا . فهذه الحكايات والأساليب تعوّض الحكمة وتسد مسدها .

3 – التركيب :

ينزع الشاعر إلى ضرب الحكمة في تراكيب مخصوصة تناسب المعاني الحكمية . فإذا صرفنا النظر عن التراكيب الحكمية التي قلّتْ أهميتها بسبب قلّة اعتمادها ، لم نجد الا تركيبين اثنين يصلحان لها : التركيب الاسميّ ويأتي في الدرجة الأولى ، والتركيب التلازمي الشرطي ويأتي بفارق كبير جدا في الدرجة الثانية .

التركيب الاسمي :

أما التركيب الاسمي فقد اعتمده شوقي في الأكثر مجردا من الناسخ وفي الأقل منسوخا .

فإذا كان التركيب الحكمي إسميا مجردا ، اقتصرت معاني الحكم على تقرير الوضعيات والاعراب عن المواقف العامة بعيدا عن الأحداث والتجارب ، فكانت بمثابة النظريات المجردة من الأحداث والمنسحبة على أثمال هذه الأحداث في كل زمان ومكان . من ذلك الحكم التالية :

– للتبصرة بميثاق مشترك :

الْبَغْيُ فِي دِينِ الجَمِيعِ دَنِيَّةٌ ... وَالسِلْمُ عَهْدٌ ، وَالْقِتَالُ زِمَامُ (1)

– لتفسير شذوذ في الرأي :

أرَى رَاحَةً بَيْنَ الجَنَادلِ وَالحصَى ... وَكُلُّ فِرَاشٍ قَدْ أرَاحَ وَثِيرُ (2)

– لتعليل تشعب في الوضع :

مَا جِئْتُ بَابَكَ مَادِحًا بَلْ دَاعِيًا ... وَمِنَ الْمَدِيحِ تَضَرُّعٌ وَدُعَاءُ (3)

وإذا كان التركيب الحكمي إسميا منسوخا ، كانت أداة نسخه « إنّ » عادة . وبإنّ – وهي أداة توكيد كذلك – يزداد المعنى الحكمي تأكدا كالتأكيد في قوله :

إنّ لِلظَّالِمِ صَدْرًا ... يَشْتَكِي من غيرِ عِلَّهْ (4)

(1) ج 1 ص 230 ، 45 .
(2) ج 3 ص 80 ، 21 .
(3) ج 1 ص 34 ، 122 .
(4) ج 4 ص 153 ، 10 .

أو قوله في سياق رثائي :

آثَارُهُ بَعْدَ المَوَاتِ حَيَاتُهُ إِنَّ الْخُلُودَ الْحَقَّ بِالآثَارِ (1)

وضرب الحكم في هذا القالب يخرجها مستحكمة كالقواعد الثابتة والقوانين السرمدية لا كخواطر الذهن التي قد لا تثبت .

التركيب الشرطي :

أما تقييد الحكمة بالشرط بضربها في تراكيب شرطية تلازمية فلم يكن إلا بأدوات « مَنْ » و« إذا » و« إنْ » و« لَوْ » و« لولا » :

— مَنْ :

وَمَنْ يُفْجعْ بِحُرّ عَبْقَرِيّ يَجِدْ ظُلْمَ الْمَنِيَّة عَبْقَرِيًّا
وَمَنْ تَتَرَاخَ مُدَّتُهُ فَيُكْثِرْ مِنَ الأحبابِ لاَ يُحصي النَّعِيَّا (2)

— إذَا :

وَإِذَا فَاتَكَ الْتِفَاتُ إِلَى الْمَا ضِي فقدْ غَابَ عنْكَ وَجْهُ التأسّي (3)

— إنْ :

إنْ تَفْقِدُوا الآسَادَ أَوْ أَشْبَالَهَا فَالْغَابُ مِنْ أمثالِهَا مَأْهُولُ (4)

— لَوْ :

فَلَوْ كَانَ الدَّوَامُ نصيبَ مُلْكٍ لَنَالَ بِحَدِّ صَارِمِهِ الدوَامَا (5)

— لَوْلاَ :

وَلَوْلاَ الْمُحْسِنُونَ بِكُلِّ أرْضٍ لما سَادَ الشُّعُوبُ وَلاَ استَقَلُّوا (6)

وليس اقتران التراكيب الشرطية الحكمية بهذه الأدوات دون غيرها مخصوصا بالحكمة من حيث هي حكمة ، ولا مفضيا إلى طرافة معينة من قبل أن هذه الأدوات هي أكثر أدوات الشرط اطرادا في العربية . لكننا نلاحظ اختلافا في درجة الأهمية بينها . فالترتيب المذكور يخالف ترتيب هذه الأدوات في العربية (7)

---

(1) ج 3 ص 76 ، 21 .
(2) ج 3 ص 184 ، 41 — 42 .
(3) ج 2 ص 44 ، 110 .
(4) ج 3 ص 116 ، 55 .
(5) ج 4 ص 56 ، 16 .
(6) ج 4 ص 86 ، 6 .
(7) انظر محمد الهادي الطرابلسي وعبد السلام المسدي ، الشرط في القرآن .

إذ تأخّرت « إنْ » (أم الشرط) في « الشوقيات » وتقدمت عليها مَنْ وإذا . وهذا التغيير في رأينا مرتبط بالسياق الحكمي .

فالذي نرى هو أن وفرة ضرب الحكمة في تركيب شرطي بـ« مَنْ » ظاهرة تعرب عن تعلق الحكمة بالكائن العاقل أي بالانسان ، ذلك أن « مَنْ » من قبيل الأسماء الدالة على العاقل . فلئن كانت الحكمة بمختلف تراكيبها موجهة إلى الانسان ، فإن التركيب الشرطي بمَنْ أكثرها تصويرا لتعليق الحكمة به وأكثرها إعرابا عن مسؤوليته كإنسان عاقل في اختيار مصيره . هكذا يبقى تحقق معنى الحكمة رهين إرادة الانسان أولا .

ونفسّر وفرة ضرب الحكمة في تركيب شرطي « بإذا » في « الشوقيات » بظاهرة تعليقها إلى حدّ ما بالظرف ، لأن في « إذا » الشرطية دائما بقية من معنى الظرف تضعف وتقوى بحسب السياق ولكنها لا تمحي . فتحقق معنى الحكمة في هذه الحالة رهين توفر ظرف معيّن .

أمّا قلّة ضربها في تركيب شرطي بـ« إنْ » فيرجع حسب ما تبينا إلى أنه ليس في معنى هذه الأداة غيرُ معنى الشرط المجرد غالبا . ولئن كانت الحكم واقعة في دلالاتها على حقائق مجردة ، فإنها تُستوحَى أبدا من واقع وتضرب في ظروف معينة وفي أشخاص معينين .

تراكيب أخرى :

ونسبة ورود الحكمة في غير هذين التركيبين قليلة عامة . ونحصر هذه التراكيب القليلة في مظاهرها البارزة كظاهرة التعبير عن الحدث بالتراكيب الفعلية المجردة مثل ما في قوله :

– وَقَدْ أنْسَى الإسَاءَةَ من حَسُودٍ وَلاَ أنْسَى الصَّنِيعَةَ وَالْفعالاَ (1)

– أعِدَّتِ الرَّاحةُ الكبرَى لمنْ تَعِبَا وَفَازَ بِالحَقّ منْ لمْ يَألُهُ طلبَا (2)

ونعتبر قلّة تخير التركيب الفعلي لضرب الحكمة في « الشوقيات » أمرا طبيعيا إذ الفعل يصوّر حدثا مقترنا بزمان ، بينما الحكمة حقيقة مجرّدة تتحدّى الزمان . وحتى ما ورد من الحكم في تراكيب فعلية لم يقترن الفعل فيها بزمن معيّن بل دلّ على الديمومة وإن تنوعت صيغه من الماضي إلى المضارع .

ومن ذلك ظاهرة الاعراب عن انطباع ما بتراكيب إنشائية متنوّعة ، كالاستفهام ويأتي به للاثبات عادة :

ألَيْسَ الْحَقُّ أنَّ الْعَيْشَ فَانٍ وَأنَّ الحيَّ غَايَتُهُ المَمَاتُ ؟ (3)

وللانكار :

جربتْ نُعْمَى الْحَادِثَاتِ وَبُؤْسَهَا أعلمتِ حَالاً آذنتْ بِدَوَامِ ؟ (4)

(1) ج 2 ص 181 ، 18 .
(2) ج 1 ص 76 ، 1 .
(3) ج 3 ص 42 ، 63 .
(4) ج 4 ص 17 ، 14 .

وكالأمر والنهي يجيئان للوعظ :

– وَاقْرَؤُوا آدابَ مِنْ قَبْلَكُمُ ۞ رُبَّمَا علَّمَ حيّاً مَنْ غَبَرْ (1)

– فَلاَ يَغُرَّنَّكَ سُكُونُ الْمَلاَ ۞ فَالشَّرُّ حَوْلَ الصّارمِ الْمُغْمَدِ (2)

وإن كان الوعظ في الصدر مباشرا يمهّد للحكمة الحقيقية في العجز .

وكالتعجب يجيء للتنبيه :

مَا أَصْعَبَ الْفِعْلَ لِمَنْ رَامَهُ ۞ وَأَسْهَلَ القَوْلَ على مَنْ أَرَادْ ! (3)

نضيف إلى هذا وذاك ظاهرة التعبير عن التكثير ، تكثير ما يظن قليلا عادة لغاية التبصرة ، بتراكيب تتصدرها « رب » أو « كم » :

– رُبَّ خَيْرٍ مُلِئْتَ مِنْهُ سُرُوراً ۞ ذكَّرَ الخيِّرِينَ فَاهْتَجْتَ حزْنَا (4)

– وَتَقَلَّدُوا النَّعْشَ الكَرِيمَ يتيمةً ۞ وَلَكَمْ نُعُوشٍ في الرِّقَابِ زِيَافِ (5)

فالحكمة – من الناحية الفنية – تصاغ في « الشوقيات » في قوالب محكمة الصّنع مضبوطة الخصائص تسهّل تبيّنها في مرسل الكلام وتفوض إليها أمر القيام بدور واضح الحدود .

دور الحكمة :

1 – الحكمة : أداة الكلام :

أ – الحكمة في المقدّمة :

يستخدم شوقي الحكمة أداة لتعزيز المقدّمة العامّة في القصيدة أو مقدّمة قسم أو أكثر من قسم . لا تهمّنا في هذه الحالة مقدّماته التي قامت رأسا على أبيات حكميّة حيث كانت الحكمة تمثّل قسما من أقسام القصيدة مستقلا بذاته ، وإنما تهمّنا الأبيات الحكمية المنفردة التي تدخل في تكوين المقدّمة أو مجموعات الأبيات الحكمية التي لا تتكون المقدّمة بها وحدها .

فالحكمة أداةٌ في مقدّمة القصيدة تلعب دور المنبّه إلى الاتجاه العامّ الذي يتخيّر الشاعر السّير فيه ، والمثل الأعلى الذي يشترك فيه مع القارىء وبمقتضاه يرتبطان وتتمّ شروط العقد الذي بينهما . فالشاعر بنصب الحكمة في المقدمة يعرب عن نزعته إلى السير في منهج تحليلي تمثل الحكمة فيه نقطة الانطلاق ويمثل الغرض

(1) ج 1 ص 125 ، 48 .
(2) ج 2 ص 25 ، 28 .
(3) ج 1 ص 116 ، 6 .
(4) ج 4 ص 21 ، 26 .
(5) ج 3 ص 104 ، 20 .

المقصود نقطة الوصول . فالحكمة في هذه الحالة تشعّ على كامل جوانب القصيدة بحيث يستطيع المتقبّل التقدم في القصيدة من بيت إلى آخر إلى ما شاء الله بدون أن يفقد أي بيت منها أثر النفس الحكمي المبثوث في مستهلّ القصيدة .

وقد يأتي شوقي بالحكمة منحصرة في بيت واحد هو الطالع فيضمنها برنامجه الكامل ويلخص فيها غرضه الرئيسي ، كاستهلاله قصيدته الغزلية « عيد الفداء » بقوله :

أمَّا العِتَابُ فَبِالأحِبةِ أخْلَقُ ... وَالْحبُّ يَصْلحُ بالعِتَابِ وَيَصْدُقُ (1)

وقد كان العتاب، محور هذا الطالع ، أبرز المعاني الغزلية في القسم الغزلي من القصيدة .

وقد استهل الشاعر قصيدة « الهلال » بطالع حكميّ كذلك فقال :

سنونٌ تُعَادُ وَدَهْرٌ يُعِيدْ ... لعمرُكَ مَا فِي اللَّيَالِي جَدِيدْ (2)

وقوام القصيدة ما دوّنه في هذا الطالع من تأمّل في خساسة الدنيا وحتميّة الفناء .

كما قد يتوسّع الشاعر في ضرب الحكمة في مستهلّ القصيدة فيطعّم معاني المقدّمة بمجموعة من الحكم بدون أن تستقلّ هذه الحكم بذاتها فتكوّن قسما خاصّا ، فتتفاعل مناسبة القول العارضة بالحقائق الخالدة وتحيل إحداها على الأخرى ، من ذلك استهلاله مرثيّةً بقوله :

يَمُوتُ فِي الغَابِ أوْ في غيْرِهِ الأسدُ ... كُلُّ الْبِلادِ وسَادٌ حِينَ تُتَّسَدُ
قد غيبَ الغرْبُ شَمْسًا لاَ سَقَامَ بِهَا ... كَانَتْ عَلَى جَنَبَاتِ الشَّرْقِ تَتَّقِدُ
حدا بِهَا الأجلُ المَحْتومُ فَاغتَرَبَتْ ... إنَّ النُّفُوسَ إلَى آجَالِهَا تَفِدُ
كُلُّ اغتِرَابٍ مَتَاعٌ في الحيَاةِ سِوَى ... يوْمٍ يُفارِقُ فيهِ المُهْجَةَ الجَسدُ (3)

أو استهلاله قصيدة « حريق ميت غمر » :

اللّهُ يحكمُ فِي المَدَائِنِ وَالْقُرَى ... يَا (مِيتَ غَمْرَ) خُذِي القضَاءَ كما جرَى
مَا حَلَّ خطبٌ ثُمَّ قِيسَ بِغَيْرِهِ ... الاَّ وَهوَّنَهُ الْقيَاسُ وَصَغَّرَا (4)

بهذه الصورة يتجاوز الشاعر بالقضية مجرّد الاخبار إلى الدعوة إلى الاعتبار .

ويستهلّ الشاعر القسم الجديد من أقسام القصيدة ببيت حكمي أو مجموعة أبيات حكمية كثيرا، فتلعب الحكمة في هذا المجال دور المنشّط لطرفي التبليغ والضامن للتواصل بينهما إلى جانب قيامها بدور الرابط بين

---

(1) ج 1 ص 161 ، 1 .
(2) ج 2 ص 29 ، 1 .
(3) ج 3 ص 62 ، 1 – 4 .
(4) ج 4 ص 45 ، 1 – 2 .

قسمي القصيدة ، ويكون ذلك خاصة في المطولات . فمن ذلك استهلاله القسم الأخير من احدى قصائده بهذه الحكمة :

مَجْــدُ الأمُورِ زوَالُهُ فِـي زلَّــةٍ   لا تَـرْجُ لاسمِكَ بالأمُـورِ خلُـوداَ (1)

وبالحكمة يستهل شوقي الحديث عن موضوع جديد من مواضيع نفس القسم كاستهلاله في قصيدة « يا شباب الديار » بقوله :

وَتُضَـاعُ الْبِـلاَدُ بِالنَّـوْمِ عَنْهَـا   وَتُضَـاعُ الأمُـور بِالاهْمَـالِ (2)

أو بقوله في « نهج البردة » :

يَا نَفْسُ دُنْيَاكِ تُخْفِـي كلَّ مُبْكِيَةٍ   وَإنْ بَدَا لَكِ منهَـا حُسْنُ مُبتسمِ (3)

أما إذا اتّسع مدى الحكمة في مقدمة القسم الجديد ولم يقتصر ما ورد منها على البيت الأول ، بل تعدّدت وضربت في أعطاف بقية الكلام في صورة أقواس يفتحها ثم يغلقها فإن شأنها إذاك يكون شأن الركائز والدعائم ، تعجّل تبليغ الرسالة وتضمن وصولها وتغني عن الجري وراء لطائف المعاني وعن البحث عنها بمقتضى انتساب معاني الحكم إلى سجلّ مشترك . هذا شأن الحكم المسطّرة في قوله :

قَدْ بَعَثْتَ القَضِيَةَ اليَوْمَ مَيْتَــا   رُبَّ عظْـمٍ أتَى الأمُـورَ الْعظَائِـمْ
أنْـتَ كَالْحَـقِّ ألفَ النَّاسَ يقظـا   نَ ؛ وَزَادَ انْتِلاَفَهُمْ وَهْوَ نَائِـمْ
إنَّمَـا الْهِمَّـةُ الْبَعِيـدَةُ غَرْسٌ   مُتَأنِّي الْجَنَى ، بَطِيءُ الْكَمَائِـمْ
ربَّمَـا غَـابَ عَـنْ يَـدٍ غَرَسَتْهُ   وَحَوَتْـهُ على المدَى يَـدُ قَـادمْ (4)

وفي قوله :

إنَّـا نُعَظِّمُ فِـيكَ ألْوِيَـةَ عَلَـى   جَنَبَاتِـهَا حَشْـدٌ يَـرُوحُ وَيَغْتَدِي
وَإذَا طعمْتَ منَ الخَلِيَّـةِ شَهْدَهَـا   فَاشْهَدْ لِقَائِدِهَـا وَلِلْمتَجَنِّـدِ
لاَ تَمْنَـحِ الْمَحْبُوبَ شُكْرَكَ كلَّهُ   وَاقْرِنْ بِهِ شُكْرَ الأجِيـرِ المُجْهَدِ
إسْكَنْدَرِيَّـةُ شُـرِّفَتْ بِعِصَابَـةٍ   بيضِ الأسِرَّةِ وَالصَّحِيفَةِ وَالْيَدِ (5)

خاطب الشاعر الاسكندرية قبل البيتين الحكميين وعاد إلى خطابها بعدهما . وقد التفت الشاعر فنوّع ضمير الخطاب .

(1) ج 1 ص 109 ، 39 .
(2) ج 1 ص 188 ؛ 30 .
(3) ج 1 ص 190 ، 25 .
(4) ج 3 ص 150 ، 27 – 30 .
(5) ج 4 ص 24 ، 19 – 22 .

ب — الحكمة في الخاتمة :

إن أبرز موطن ضرب فيه شوقي الحكمة على الاطلاق هو الخاتمة ، سواء أكانت خاتمة عامّة للقصيدة أو خاتمة قسم من أقسامها ومن ثم كان أعظم دور لعبته الحكمة في شعره : افراز عبرة المقصود وتمثيل ملحة الختام . وترد الحكمة خاتمة في « الشوقيات » لا تتجاوز البيت الواحد كما ترد في عدة أبيات . كثيرا ما تأتلف لتمثّل وحدها قسما مستقلاّ بذاته في القصيدة .

والختام بضرب الحكمة من مميزات المنهج التأليفي . فالشاعر بعد التحليق في أجواء الموضوع المدروس وتصوير خصائصه المميزة يستند على الحكمة في وقوعه فيجد فيها القوة الكافية لانهاء الرسالة بما يضمّ شتاتها ويشرّك المتقبّل في تحمّلها ومعالجتها . فاختتام الكلام بالحكمة إفضاء بالتجارب العارضة إلى الحقائق المجرّدة وبهذا يكون الخلوص من حياة إنسان إلى حياة الانسان ، ومن مشاكل الفرد إلى مشاكل المجموعة .

فالحكمة خاتمةً ، محور يستقطب كلّ ما بثّ في القصيدة منذ أولها وما تفرق فيها شأنها شأن القالب الذي يجمع مختلف الموادّ ليولّد منها أداة جديدة لا يكاد يخرج بها الشاعر من القصيدة ويخرج معانيها من حوزته حتّى يدخل المتقبّل إليها أحسن مدخل ويدخل معانيها في حوزته .

— ملحة الختام بيت حكمي واحد :

وَدَعْوَى القَوِيِّ كَدَعْوَى السِّبَاعِ مِنَ النَّابِ وَالظُّفْرِ بُرْهَانُهَا (1)

بهذه الحكمة قفل شوقي قصيدة سياسية اجتماعية .

وَمَا العِشْقُ إلاّ لَذَّةٌ ثُمَّ شِقْوَةٌ كَمَا شَقِيَ المخمورُ بِالسكر صَاحِيا (2)

وبهذه قفل قصيدة غزلية .

وَأفّ عَلَى العِلْمِ الّذِي تَدَّعُونَهُ إذَا كَانَ في علمِ النُّفُوسِ رَدَاهَا (3)

وبهذه ختم قصيدة وصفية اجتماعية .

— ملحة الختام مجموعة من الحكم تعزز الخاتمة العامّة ، مثلا :

ضَلُّوا عقُولاً بَعْدَ عِرْفَانِ الْهُدَى وَالْعَقْلُ إنْ هُوَ ضَلَّ كَانَ عِقَالاَ
حَتَّى إذَا انْقَسَمُوا تقوَّضَ مُلْكُهُمْ وَالْمُلْكُ إنْ بطَلَ التَّعَاوُنُ زَالاَ
لَوْ أنَّ أبْطَالَ الحُرُوبِ تَفَرَّقُوا غلبَ الجبَانُ عَلَى القَنَا الأَبْطَالاَ (4)

(1) ج 1 ص 262 ، 48 .
(2) ج 2 ص 146 ، 11 .
(3) ج 2 ص 109 ، 15 .
(4) ج 1 ص 185 ، 39 — 41 .

بهذه الأبيات خرج من قصيدة دينية :

وَأجلُّ مَا فَوْقَ التُّرَابِ وَتَحْتَهُ ... قلم عَلَيْهِ جَلاَلَةُ الاجْمَاعِ
تِلْكَ الأَنَامِلُ نَامَ عَنْهُنَّ البِلَى ... عُطِّلْنَ مِن قلمٍ أشمَّ شجَاعِ
وَالجبنُ فِي قلم البَلِيغِ نَظِيرُهُ ... فِي السَّيْفِ مَنْقَصَةٌ وسوءُ سماعِ (1)

وبهذه فرغ من مرثية .

نَصِيحَةٌ مِلْؤُهَا الاخلاصُ صَادِقَةٌ ... وَالنُّصْحُ خَالِصُهُ دِينٌ وَإِيمَانُ
وَالشِّعْرُ مَا لَمْ يكُنْ ذِكْرَى وَعَاطِفَةً ... أَوْ حِكْمَةً فَهْوَ تَقْطِيعٌ وَأَوْزَانُ
وَنحْنُ في الشَّرْقِ وَالفُصْحَى بنورَحِمٍ ... ونحن في الجُرْحِ وَالآلاَمِ إِخْوَانُ (2)

وهذه خاتمة قصيدة في تعلّق بلد عربي والتغنّي بالقومية العربية .

وإذا كان اختتام القصيدة بضرب الحكمة يمثل نزعة قويّة في عموم شعر شوقي ، فإن هذه النزعة أقوى في الحكايات التي نظمها للأطفال . ذلك أن الحكاية في أكثر من ثلث المجموعة تنتهي بحكمة أو بمجموعة حكم تتضمّن عبرتها المقصودة ونصيحتها المنشودة . وزيادة على أنّ المتعلّم يظفر فيها بحقيقة مجرّدة منيعة فإنه يجد واقعة محسوسة تطابقها وتذلّل صعوباتها .

هذه الحكمة تكون بمثابة العنوان المتأخر عن المعنون إذا انحصرت في بيت واحد كالحكم التالية :

– إِنَّ لِلظَّالِمِ صَدرًا ... يَشْتَكِي مِنْ غَيْرِ عِلَّهْ (3)
– فَلاَ تَثِقْ يَوْمًا بِذِي حيلةٍ ... إِذْ رُبَّمَا يَنْخَدِعُ الثَّعْلَبُ (4)
– هَبْ جَنَّةَ الْخُلْدِ اليَمَنْ ... لاَ شَيْءَ يَعْدِلُ الْوَطَنْ (5)

وبمثابة الحوصلة المفصّلة إذا تجاوزت ذلك :

– لَيْتَنِي سَلَّمْتُ ، فَالْعَا ... قِلُ مَنْ خَافَ وَسَلَّمْ
صَاحِ لاَ تَخْشَ عَظِيمًا ... فَالَّذِي فِي الغَيْبِ أعْظَمْ (6)
– قَدْ قَالَ فِي هَذَا المقام منْ سَبَقْ ... أكذبُ مَا يُلْفَى الْكَذُوبُ إِنْ صَدَقْ
مَنْ كَانَ ممنُوًّا بِدَاءِ الكَذِبِ ... لاَ يتركُ اللَّهَ ، وَلا يُعفِي نَبِي (7)

(1) ج 3 ص 94 ، 38 – 40 .
(2) ج 2 ص 100 ، 39 – 41 .
(3) ج 4 ص 153 ، 10 .
(4) ج 4 ص 180 ، 8 .
(5) ج 4 ص 190 ، 13 .
(6) ج 4 ص 148 ، 11 – 12 .
(7) ج 4 ص 160 ، 11 – 12 .

وإذا كان الشاعر يضرب الحكمة في خاتمة الحكايات لتعليم الأطفال وتربيتهم فإنه يتجاوز بها في غير الحكايات وعظ الكهول إلى التأمل في حقائق الوجود والدعوة إليه وإلى سبر أغوار الكون بصورة من التعميم لا تترك المتقبّل سلبيّ الدور في هذه العملية .

وكثيرا ما يتخذ الشاعر الحكمة خاتمة لبعض أقسام القصيدة أو دعامة أساسية لها. فالحكمة قامت بدور القفل الجزئي الداخلي خاصة في القصائد التي لم تخضع لتوارد الخواطر بقدر خضوعها لمخطط محكم وتشعبت جوانبها وطالت . فكان شأن الحكم في هذه الحالات شأن المحطات في الطريق الطويلة ينقطع عندها الكلام ولا يلبث أن يبث غيره في نشاط جديد .

ومن محطّات الكلام هذه الحكم التالية :

— ولا خيرَ في الدنيا ولاَ في حقُوقِهَـا   إذا قيل : طُلاّبُ الحقوقِ بُغَـاةُ (1)
— تَبيدُ كَمَا بَادَتْ قبَائِلُ قبْلَنَـا   وَيَبْقَى الأَنَامُ اثنين: مَيْتًا وَنَاعيًا (2)
— ولَقَـدْ يُجْدِي الفتَـى أنْ يعْلَمَا   صهوةَ الْمَـاءِ وَمتْنَ الْفَـرَسِ (3)

ومن نفس القصيدة الأخيرة قوله :

وَإذَا الْخَيْـرُ لِعبْـدٍ قُسِمَـا   سَنَـحَ السَّعْـدُ لَـهُ فِـي النَّحَـسِ (4)

لكن الشاعر قد يختم بعض أقسام القصيدة بحكم قليلة الصلة بالموضوع فلا يخفى دخولها في الكلام حشوا زائدا عن الحاجة يوهم باحكام قفل الكلام ولكن الواقع أنه يشتت الذهن فلا تعود النفس إلى متابعة ما جاء بعده الا بتفور . قال في آخر خطابه أرض الأندلس مودعا بعد أن نفي بها وعلقها :

فَأَنْتِ أرَحْتِنِـي منْ كلِّ أنْـفٍ   كأنْفِ الْمَيْتِ فِي النزْعِ انْتِصَابَا
وَمَنْظَـرِ كُلِّ خـوَّانٍ يَـرَانِـي   بِوَجْـهٍ كَالْبغيّ رَمَى النِّقَـابَـا
وَلَيْـسَ بِعَـامِـرٍ بنيَـانُ قَـوْمٍ   إذَا أخْلاَقُهم كَـانَتْ خرَابَـا (5)

فالبيت الأخير حكمة ختم بها الشاعر قسما من أقسام القصيدة لكن معناها في الأخلاق العامّة والاشادة بمحاسنها ، بينما سابق السياق في محن خاصّة عاشها الشاعر إثر تغيّر السياسة !

وقال في تكريم أمين الريحاني في حفل على سفح الأهرام :

قِفْ نَاجِ أهْـرَامَ الجـلاَلِ وَنَـادِ   هَلْ من بنَاتِكَ مجلس أوْ نَادِ
نَشْكُو وَنَفْـزَعُ فيه بَيْنَ عيونِهـمْ   ان الأبُـوةَ مفـزعُ الأوْلاَدِ

---

(1) ج 1 ص 92 ، 15 .
(2) ج 4 ص 55 ، 6 .
(3) ج 2 ص 171 ، 62 .
(4) ج 2 ص 171 ، 107 .
(5) ج 1 ص 64 ، 15 — 17 .

ونبثهمْ عبثَ الْهَوَى بِتُرَاثِهِمْ ... مِنْ كُلِّ مُلْقٍ لِلْهَوَى بِقِيَادِ
وَنُبِينُ كَيْفَ تفرق الاخوانُ فِي ... وَقْتِ الْبَلاَءِ تَفَرُّقَ الأَضْدَادِ
إن الْمُغَالِطَ في الحَقِيقَةِ نَفْسَهُ ... بَاغٍ على النَّفْسِ الضَّعِيفَةِ عَادِ (1)

هذه الأبيات تمثل مقدّمة القصيدة ، ختمت ببيت حكمي في استنكار مغالطة النفس غير أن هذا المعنى بعيد الصلة بمعنى عتاب النفس على قديم الهوى أو على سابق التخاذل وقت الجد وهو موضوع الأبيات السابقة .

وقد تستدعي الحكمة أختها فيطول توقف الشاعر في خاتمات بعض الأقسام فلا يكون للشاعر بدّ من الاطناب ، كختامه بقوله :

وَهْمٌ يقيدُ بَعْضُهُمْ بَعْضًا بِهِ ... وَقُيُودُ هَذَا الْعَالَمِ الأَوْهَامُ
صُوَرُ الْعَمَى شَتَّى ، وَأَقْبَحُهَا إِذَا ... نَظَرَتْ بِغَيْرِ عُيُونِهِنَّ الْهَامُ
وَلَقَدْ يُقَامُ من السُّيُوفِ وَليسَ مِنْ ... عَثَرَاتِ أَخْلاَقِ الشُّعُوبِ قِيَامُ (2)

أو قوله :

مُتَدَرِّعٍ صَبْرَ الْكِرَامِ عَلَى الأَذَى ... إِنَّ الْكِرَامِ مَشَاغِلُ السُّفَهَاءِ
نَقَمُوا عَلَيْهِ رَأْيَهُ وَصَنِيعَهُ ... وَالْحُكْمُ لِلتَّارِيخِ فِي الآرَاءِ
وَالرَّأْيُ إِنْ أَخْلَصْتَ فِيهِ سَرِيرَةً ... مِثْلُ الْعَقِيدَةِ فَوْقَ كُلِّ مِرَاءِ
وَإِذَا الرِّجَالُ عَلَى الأُمُورِ تَعَاقَبُوا ... كشفَ الزَّمَانُ مَوَاقِفَ النُّظَرَاءِ (3)

ج – الحكمة واصلة وفاصلة .

للحكمة في شعر شوقي دور آخر – بمقتضى الموطن الذي تضرب فيه – ليس قليل الأهمية وذلك أن تستخدم أداة وصل أو فصل بين معنيين جزئيين ، شأنها واصلة هو شأن المفصّلة التي تشدّ الباب إلى محور دورانه وتمكن من فتحه واغلاقه ، وشأنها فاصلة هو شأن العنصر الأجنبيّ الدّخيل الذي لا يقوي الصلة بين أجزاء المادة التي يدخل فيها ولا هو يضعفها ، فيكون دخوله كخروجه .

واصلة :

في حالة الوصل لا يشعر القارىء بقطيعة حقيقيّة من قبل أن الحكمة تستقطب ما قبلها وتشعّ على ما بعدها في نفس الوقت . فهي محور اللحمة ، مهما كان تصرّف الشاعر فيها مستأنفا بها الحديث أو معترضا بها بين حديثين . فقوله في قصيدة « أبو الهول » :

فَحَدِّثْ ، فَقَدْ يُهْتَدَى بالحديثِ ، ... وَخَبِّرْ فَقَدْ يُؤْتَسَى بِالْخَبَرْ (4)

(1) ج 1 ص 113 ، 1 – 5 .
(2) ج 1 ص 230 ، 19 – 21 .
(3) ج 3 ص 5 ، 13 – 16 .
(4) ج 1 ص 132 ، 29 .

حكميّ، وقد وصف الشاعر أبا الهول قبل هذا البيت بأنّه إنسان خارق للعادة لكن ينقصه الكلام وبعد هذ البيت وجه إليه مجموعة من الأسئلة يستنطقه بها ، وقد لعب هذا البيت الحكمي دور الواصل من حيث تعبيره عن معنى التماس الحديث وان خرج في تركيب استئنافي غير دخيل .

أمّا قوله :

وَقِدْمًا أحَاطَتْ بِأهْلِ الأمُـــورِ   مُيُولُ النُّفُوسِ وَأضْغَانُـهَـــا (1)

فتركيب استئنافي دخيل ، يمكن الاستغناء عنه بدون اخلال ولكنه قام بنفس دور البيت السابق فقد ربط الحدث العارض بالواقع الانسانيّ الذي يبيّن أنّ أحداثا من نوعه كثيرة وقعت ، لغاية الاشارة إلى ضرورة التصدّي لها دائما ، وبيان انتصار الحق فيها في كلّ مرة ، فالحكمة هنا تمثل وقفة تأمّل في معرض الأحداث . هي فترة استراحة تمكّن من استرجاع النشاط .

وأكثر ما يضرب الشاعر الحكمة منزّلةً في مثل هذا الموطن في المطوّلات ، هذه أمثلة من أقسام مختلفة من « الهمزية النبوية » :

– والحسن من كرم الوجوه ، وَخَيْـرُهُ   مَا أوتِـيَ الْقُــوَّادُ وَالزُّعَـمَــاءُ
– وَالرَّأيُ لَمْ يُنْـضَ المهنّدُ دُونَهُ   كَالسَّيْـفِ لَمْ تُضْرَبْ بِهِ الآرَاءُ
– وَالحَـقُّ وَالايمَـانُ إنْ صُبَّـا على   بُـرْدٍ فَفِـيهِ كتيبةٌ خَرْسَاءُ (2)

فقبل البيت الأول مدح شوقي الرسول بجمال الخِلْقة وبعده مدحه بجمال الخُلُق وساق الحكمة بين الوصفين في فضل الجمال عموما .

وقبل البيت الثاني مدح الرسول بحسن العمل (امامة الجهاد) وبعده مدحه بحسن العلم (امامة التشريع) وتخلّل البيت الحكمي السّياق مصوّرا تكامل القوّتين المادّية والمعنوية .

وقد صوّر – قبل البيت الأخير – استماتة أنصار الرسول في الدفاع وصوّر بعده شجاعتهم في الهجوم ، وقد اعترض بين المعنيين بهذه الحكمة التي أشاد فيها بشعار الحق والايمان وهو الشعار الذي جلب لهم النصر في الدفاع والهجوم .

ولعلّ دور الحكمة في القفْل أكثر ما يتّضح في المواطن التي نجد فيها مجموعات حكمية تقوم بهذا الدور لا أبيات حكميّة معزولة . فهذه ثلاثة أبيات حكمية متتالية في قصيدة « شكسبير » .

لَئِنْ تَمَشَّى الْبِلَى تحتَ التّرَابِ بِهِ   لاَ يُؤْكَلُ الليثُ إلا وهوَ أشْلاَءُ

***

وَالنَّاسُ صنفانِ : موْتَى فِـي حَيَاتِـهِمْ   وَآخَرُونَ ببطنَ الأرْضِ أحْيَـاءُ
تَأبَى الْمَوَاهِـبُ ، فَالأحْيَـاءُ بينهُـمْ   لا يَسْتَوُونَ ، وَلاَ الأموَاتُ أكْفَاءُ (3)

(1) ج 1 ص 262 ، 17 .
(2) ج 1 ص 34 ، 29 و 46 و 110 .
(3) ج 2 ص 6 ، 33 – 35 .

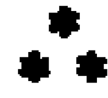
لكن أولها يعود على شكسبير ويختم قسما في الحديث عن مصيره إلى التراب ، وأما الثاني والثالث فيقدمان لموضوع جديد هو خبث الانسان وفساد الدنيا .

فاصلـة :

لكنّ الحكمة قد تحدث قطيعة بين المعنيين أو القسمين ، وذلك إذا عبّرت عن معنى بعيد الصلة بالسياق فتكون مقحمة في بنية القصيدة إقحاما لا نفسّره إلا بنزعة الشاعر إلى سد شغور أو تقوية اعتماد فتبقى الحكمة قلقة الموضع نابية المنزلة ، شأن ثالث هذه الأبيات الخمسة في خطاب للصحافيين العرب :

فَأَيْـنَ (اللـواءُ) ، وربُّ اللـوَاءِ — إمَـامُ الشَّبَابِ ، مِثَـالُ الشرفْ ؟
وَأَيْـنَ الَّذي بَيْنَكُـمْ شبلُـهُ — عَلَى غَايَـةِ الْحَقِّ نِعْـمَ الخلفْ ؟
وَلاَ بُـدَّ لِلْغَـرْسِ مِنْ نَقْلِـهِ — إلَـى مَنْ تَعَهَّـدَ أوْ مَـنْ قَطَـفْ
فَـلاَ تجحـدَنَّ يَـدَ الْغَـارِسِينَ — وَهَذَا الْجَنَـى في يَدَيْـكَ اعْتَـرِفْ
أُولَئِـكَ مَـروا كَـدُودِ الحَرِيرِ — شَجَاهَـا النَّفَـاعُ وَفِيـهِ التَّلَـفْ (1)

في هذه الأبيات اشادة بمجهودات رواد الصحافة ، ما عدا البيت الثالث ففيه حث على مواصلة مجهودات السّابقين بجدّ ، كان يحسن خاتمة لكامل هذه الأبيات ولكنّ تخلّله بينها أحدث قطيعة ظاهرة في تسلسل المعنى .



فالحكمة في شعر « الشوقيات » أداة رئيسية في الكلام . لها وظيفة الاستقطاب من ناحية ، من حيث كانت مصبّا للأحداث المجسمة في القصيدة وفي نفس الوقت مخبرا لصهر الأحداث في قوالب مجردة . ولها وظيفة الاشعاع من ناحية أخرى ، من حيث كانت مصدرا تشرق منه الحقيقة المجرّدة وفي نفس الوقت رتّابا تتوجه بمقتضاه الأحداث المجسّمة .

وقد ظلت الحكمة في هذه الحالة أو تلك واصلا بين محرّكات القصيدة المختلفة عادة ، قلما انعكس دورها فأصبحت فاصلا .

2 — الحكمة هدف الكلام :

أ — الحكمة معنى من المعاني :

لكلّ حكمة معنى ، لكنّها في « الشوقيات » قد تنزل في مواطن مخصوصة من القصيدة فيُستعمان بمعناها في التقديم أو الختام أو الربط بين قسمين قصد القفل بها أو الوصل أو الفصل كما بينّا ، فيخرج معناها عن أن يكون مقصودا لذاته كبقيّة المعاني إلى أن يكون كالأداة يقصد بها غيرها بدون أن يخبو معناها

(1) ج 1 ص 159 ، 25 — 29

إذا كان لها معنى في ذاتها كالحال في الحكمة . وقد تضرب في غير موطن معين فتتخلل مرسل الكلام قصد تدعيمه فلا يعلو معناها أن يكون مقصودا لذاته . فإذا انحصرت في بيت واحد في السياق الواحد أو توزعت على أكثر من بيت بدون أن تتابع فتكون قسما مستقلا بذاته أو قصيدة كاملة ، أدّت معاني مختلفة .

وما من فائدة في استعراض مختلف المعاني التي أدّتها الحكمة في شعر شوقي لأنّها كثيرة ولأنها ليست مخصوصة بالحكمة من حيث هي حكمة بل هي مشتركة يمكن التعبير عنها بأساليب أخرى غير الأسلوب الحكمي . لكن الفائدة كلها في الاشارة إلى أنّ معاني الحكمة في هذه الحالة مهما دقّت ولطفت ترجع إلى معنى جوهري هو التتويج ، أي التوكيد والتدعيم . فما من حكمة ضربت في غير موطن معيّن الاّ قصد بها مضاعفة قوّة الدلالة في المعنى المسوق بالتفسير أو التعليل قصد التنبيه والتذكير والدّعوة إلى الاعتبار . ففي قول شوقي مشيدا بخصال قدماء العرب الأجاود :

عَدَلُوا ، فكانوا الغَيْثَ وَقْعًا ، كلَّمَا   ذَهَبُوا يَميناً في الوَرَى ، وشمَالاَ
وَالْعَدْلُ فِي الدَّوَلاَتِ أسٌ ثَابِتٌ   يُفْنِي الزَّمَانَ وَيُنْفِدُ الأَجْيَالاَ
أيَّامَ كَانَ النَّاسُ فِي جَهَلاَتِهِمْ   مثلَ البَهَائِمِ ، أرْسلَتْ ارْسَالاَ (1)

حديث عن تطبيق العدل في القديم وما أثمر من نتائج طيبة في البيت الأول وتأكيد لذلك في البيت الثاني بالحكمة المنسحبة على كل زمان ومكان .

وفي قولـه :

فِي مُقْلَتَيْكَ مَصَارِعُ الأكْبَادِ   اللّهَ فِي جنبٍ بِغَيْرِ عمَادِ
كَانَتْ لَهُ كَبِدٌ ، فحَاقَ بِهَا الهوَى   فَهُـرِتْ ، وَقَدْ كَانَتْ منَ الأَطْوَادِ
وَإذَا النُّفُوسُ تَطَوَّحَتْ في لَذَّةٍ   كانتْ جِنَايَتُهَا عَلَى الأَجْسَادِ (2)

أكد بالحكمة في البيت الثالث المعنى السابق لها ببيان انطباق الحادث العارض الخاص على القيم الخالدة المشتركه .

ومما أفادت الحكمة فيه التفسير ، قوله في مدح الرسول :

نَبِيُّ البِرِّ ، بيَّنَهُ سَبِيلاً   وَسنَّ خلاَلَه ، وَهدَى الشِّعَابَا
تَفَـرَّقَ بَعْدَ عِيسَى النَّاسُ فيه   فَلَمَّا جَاءَ كَانَ لَهُمْ مَتَابَا
وَشَافِي النفس مِنْ نَزَعَاتِ شَرٍّ   كَشَافٍ منْ طَبَائِعِهَا الكلاَبَا (3)

حيث فسّر مجيئه للناس متابا بشفائه الأَنْفُس .

---

(1) ج 1 ص 185 ، 36 .
(2) ج 2 ص 121 ، 1 – 3 .
(3) ج 1 ص 68 ، 48 – 50 .

وكذلك قوله :

وَاللَّهُ يَعْلَمُ أنَّ فِي خُلُفَائِهِ عدلاً يُقيمُ المُلْكَ حينَ يَميلُ
وَالعَدْلُ يَرْفَعُ للمَمَالِكِ حَائِطًا لاَ الجيشُ يَرْفَعُهُ وَلاَ الأُسْطُولُ (1)

فتحدّث عن فضل العدل في إقامة الملك ثم بيّن ذلك في الحكمة المضروبة بتفضيل دور العدل على دور القوة الحربية .

ومما أفادت فيه التعليل قوله في خطاب الخليفة العثماني إثر نجاته من محاولة اغتيال :

أخذْتَ عَلَى الأَقْدَارِ عَهْدًا وَموثِقًا فَلَسْتَ الَّذي ترقى إلَيْهِ أذَاةُ
وَمَنْ يَكُ فِي بُرْدِ النَّبِيِّ وَثوْبِهِ تجزْهُ إلَى أعْدَائِهِ الرَّمَيَاتُ (2)

فعلّل نجاة المخاطب من الأَذَى بكونه خليفة رسول الله .

وفي قوله :

وَلَسْتُ بِقَائِلٍ : ظَلَمُوا . وَجَارُوا عَلَى الأُجَرَاءِ ، أَوْ جَلَدُوا القَطِينَا
فَإنَّا لَمْ نُوَقَّ النقْصَ حَتَّى نُطَالِبُ بِالكَمَالِ الأَوّلِينَا (3)

تعليل لعدم القول بزوال داعيه .

وقد تكون الدعوة إلى الاعتبار أبرز داع إلى سوق الحكمة كما في خطابه مَنْ تحدثه نفسه بالانتحار من الطلبة الشبان :

وَتَعُقُّونَ بِلاَدًا لَمْ تزَلْ بَيْنَ إشْفَاقٍ عَلَيْكُمْ وَحذرْ
فَمُصَابَ المُلْكِ فِي شُبَّانِهِ كمصَابِ الأرْضِ في الزرعِ النَضِرْ (4)

كما قد يكون داعيها التحذير من مغبّة الخذلان كما في خطابه للشباب المصري :

وَتَنَكَّبُوا العُدْوَانَ وَاجتنبُوا الأذَى وَقِفُوا بِمِصْرَ المَوْقِفَ المَحْمُودَا
الأرْضُ ألْيَقُ مَنْزِلاً بِجَمَاعَةٍ يبغُونَ أسبَابَ السَّمَاءِ قُعُودَا (5)

وفي الأبيات التالية مجموعة من الحكم المتفرقة تتخلّل الكلام المرسل وقد دخلت فيه لا لتثريه بدلالات جديدة ، وإنما لتقوّي جانب الدلالة السابقة فيه . وذلك بترجمة الوقائع بالحقائق وبالمطابقة بين التجارب الشخصية والقيم المشتركة ، وحديث الشاعر في هذا القسم عن تأسيس بنك مصر :

(1) ج 3 ص 116 ، 58 — 59 .
(2) ج 1 ص 92 ، 3 — 4 .
(3) ج 1 ص 266 ، 29 — 30 .
(4) ج 1 ص 125 ، 39 — 40 .
(5) ج 1 ص 109 ، 30 — 31 .

34 فيَا دَارًا مِنَ الهمم العوالي سُقِيتِ التِّبْرَ ، لاَ أَرْضَى العِهَادَا
35 تَأَنَّي حِينَ أَسَّسَكِ ابْنُ حَرْبٍ وَحِينَ بَنَى دَعَائِمَكِ الشِّدَادَا
36 وَلاَ تُرْجَى المَتَانَةُ فِي بِنَاءٍ إِذَا البَنَّاءُ لَمْ يُعْطَ اتِّئَادَا
37 بَنَى الدَّارَ الَّتِي كُنَّا نَرَاهَا أَمَانِيَّ المُخَيَّلِ ، أَوْ رُقَادَا
38 وَلَمْ يَبْعُدْ عَلَى نَفْسٍ مَرَامٌ إِذَا رَكِبَتْ لَهُ الهِمَمَ البِعَادَا
39 وَلَمْ أَرَ بَعْدَ قُدْرَتِهِ تَعَالَى كَمَقْدِرَةِ ابْنِ آدَمَ إِنْ أَرَادَا
40 جَرَى وَالنَّاسُ فِي رَيْبٍ وَشَكٍّ يَرُومُ السَّبْقَ فَاخْتَرَقَ الجِيَادَا
41 وَعُودِيَ دُونَهَا حَتَّى بَنَاهَا وَمِنْ شَأْنِ المُجَدِّدِ أَنْ يُعَادَى
42 يَهُونُ الكَيْدُ مِنْ أَعْدَى عَدُوٍّ عَلَيْكَ إِذَا الوَلِيُّ سَعَى وَكَادَا
43 فَجَاءَتْ كَالنَّهَارِ إِذَا تَجَلَّى عُلُوًّا فِي المَشَارِقِ وَانْطِيَادَا (1)

فقد بين الشاعر في بيت 35 كيفية تأسيس البنك وبالحكمة في بيت 36 أكد صلاحية هذا المنهج وتحدث بعد ذلك عن تحقّق المشروع بعد أن كان مستحيلا وبالحكمة في البيتين 38 و39 علّل تحقّق المستحيل بسموّ الهمم وعظم الارادة ثم تطرق إلى ما لحق المنشيء من محن علّلها في عجز بيت 41 بنزعته إلى التجديد ونفور الناس طبعا من كل جديد وأردفه بحكمة أخرى في بيت 42 ضمّنها دعوة إلى الاعتبار .

ب – الحكمة قسم من الأقسام وغرض من الأغراض :

وللحكمة في « الشوقيات » دور آخر هام يتمثل في ورودها في مجموعة من الأبيات موضوعا من المواضيع في قسم مستقلّ بذاته في القصيدة . والحكمة موضوعا من المواضيع تخرج عن اهتماماتنا . لكن كثرة قيامها بهذا الدّور لا تبيح الغفلة عن الاشارة السريعة إليه ولو في بحث يدرس الأساليب .

والملاحظ أن الحكمة صالحة لتكون عنصرا على قدم المساواة وبقيّة العناصر في أي غرض من أغراض الكلام . الا أن قيامها بهذا الدور في المرثيات أكثر اطرادا في « الشوقيات » .

وقد يكون هذا القسم الحكمي هو المقدّمة العامّة للقصيدة (2) تشع الحكم فيه على بقيّة الأقسام وتوجه معانيها إلى القوالب النظريّة العامّة المستهلّ بها ، كما قد يكون القسم الحكميّ هو الخاتمة العامّة (3) ، بحيث تستقطب الحكم فيه معاني الأقسام السابقة وتقفل القصيدة . لكنه يكون كذلك من بقيّة أقسام القصيدة

(1) ج 4 ص 14 ، 34 – 43 .
(2) انظر مثلا : ج 1 ص 84 ، 1 – 19 و ج 3 ص 38 ، 1 – 7 وج 3 ص 55 ، 1 – 23 وج 3 ص 91 ، 1 – 8 وج 3 ص 97 ، 1 – 13 .
(3) انظر مثلا ج 1 ص 109 ، 44 – 50 وج 3 ص 29 ، 47 – 49 .

غير المقدّمة والخاتمة (1) فيكون بمثابة المتنفّس في القصيدة يخلد فيه كلّ من الباث والمتقبّل إلى التأمل في حقائق الوجود فيستريحان بهذا الفاصل الحكمي من عناء مرسل الكلام .

لكنّ الحكمة قد تغزو القصيدة فتستأثر بأكثر أبياتها إلى حد تنافس فيه الغرض الرئيسي الظاهر مثلما نجد ذلك في مرثية « البنون والحياة الدنيا » (2) فهذه قصيدة تقع في 45 بيتا ورد ثلثاها أبياتا حكمية (31 بيتا) . وإذا لم يكن من الغريب أن تشمل الحكمة قسما هاما في قصيدة أرادها الشاعر تعزية كهذه فإن قلة حظ الغرض الرئيسي من التحليل إلى جانب ذلك تعرب عن مآل هذا الغرض إلى الازدواج .

وكذلك شأن الشاعر في القصيدة التي رثى فيها جرجى زيدان (3) ، فإنه أخرجها في 47 بيتا ضرب في 24 منها حكما عامة .

ففاجعة الشاعر في كلتا الحالتين كانت مناسبة لضرب الحكمة ولم تكن الحكمة أسلوبا خدم الفاجعة وغطّى المناسبة .

ومن قصائد شوقي التأملية ما شمل عمومها النفس الحكمي وقامت فيها الحكمة بدور الغرض الرئيسي بلا منازع واتجهت إلى الوعظ كقصيدة « الأثر » (4) وهي لا تتجاوز 7 أبيات كلّها حكميّة . ومنها ما كان سياقها وعظيا وكان الوعظ أهمّ معنى أدّته حكم فيها ، أو أبيات أخرى عبرت عنه مباشرة مثل « قصيدة الناشئة » (5) . فهذه شبه أرجوزة وعظية حكمية بأكملها تقع في 91 بيتا أكثر من ثلثها حكمي « 35 » ، وقد عسر أحيانا التفريق بين ما أفاد الوعظ من أبياتها وكان حكميا وبين ما جاء للوعظ المباشر مجردا من النفس الحكمي .

***

فالحكمة في تعابير « الشوقيات » قفل ومفصلة ولبنة بناء أيضا . تستمدّ أهميّتها من وفرة نماذجها ، وقيمتها من دقة قوالبها . والشاعر ينتجها في مخبره الشخصي ، لا ينقلها من حكم قديمة ، ويعوّل عليها في بناء شعره تعويلا ينفرد به من بين المحدثين ويفوق به كثيرا من شعراء الحكمة في القديم .

فيمكن لنا أن نعتبر الحكمة أسلوبا من التعبير في الكلام نهض به شوقي نهضة كبيرة ، إذ طبع شعره بطابع مميّز خاص فهو لم يحي سنة فحسب وإنما توغل في الاتجاه بشكل برهن به عن أصالة بالغة الأثر . فإذا علمنا أن حكمه لم تكن ترجمة عن حكم قديمة ولم تكن — مع تجديد روحها — مخالفة في اتجاهاتها

---

(1) انظر مثلا : ج 2 ص 18 ، 11 — 19 وج 2 ص 171 ، 113 — 117 و 128 — 132 وج 3 ص 88 ، 25 — 30 وج 3 ص 116 ، 8 — 21 .
(2) ج 3 ص 59 .
(3) ج 3 ص 125 .
(4) ج 4 ص 91 .
(5) ج 4 ص 38 .

لتعاليم الأسلام ولا لوجهة الأخلاق العربية — انكشف لنا سر عبقرية شوقي ، فإذا هذا السرّ يتمثّل في كون الشاعر قدّم لنا عطاء قديما جديدا ، نافعا جميلا .

وقد طبعت الحكمة شعر شوقي — علاوة على ذلك — بطابع العروبة الخالصة . « ولعل شوقي هو الشاعر الوحيد الذي ربط بين عبقريّة العرب في الجاهلية والاسلام ، وعبقريتهم في العصر الحديث برباط الحكمة ، ذلك لأن الحكمة من خصائص عبقرية العرب التي تتميّز بها عن الشعر الغربـي ، فليس عند شعراء الغرب أبيات في الحكمة تسير أمثالا كما عند العرب » (1) .

الفصل الثالث

الأساليب الانشائية

يقسّم علماء البلاغة العرب عموم الكلام إلى خبر وإنشاء . أما الخبر عندهم فهو كلّ كلام يحتمل الصدق والكذب لذاته . وأما الانشاء فهو كلّ كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته . وإنهم بعد ذلك يختلفون في حدود الخبر والانشاء اختلافا كبيرا . وإنهم ليبتعدون في تفصيلهم الكلام في هذا الموضوع عن واقع اللغة إلى حدّ « فيه كثير من العقم والجمود وجفاف الفلسفة والمنطق والنحو » (2) .

وليس يعنينا الوقوف عند هذه المسألة في جزئياتها بقدر ما يعنينا ملاحظة صلاحية هذه النظرة في معالجة الكلام وانطباق هذا التقسيم الثنائي في عمومه على واقع اللغة .

وإذا كان الخبر يمثل اللغة في جانبها القار ، فإن الانشاء يمثلها في جانبها المتحرك . فالأساليب الانشائية طلبية كالأمر والنهي والاستفهام والتمني والنداء ، أم غير طلبية كالتعجب والمدح والذم والقسم ، أبرز مظاهر اللغة التي تعرب عن حيويتها .

ونرى هذه الأساليب معربة عن هذه الحيوية بأربعة عوامل رئيسية ، لا تستغني عنها أو عن بعضها الأساليب الخبرية ، ولكنها لا تقوم عليها أساسا كما تقوم الأساليب الانشائية :

أولها : العامل الصوتي : فمن مقومات التراكيب الانشائية ، وخاصة منها الطلبية : النغمة الصوتية ، فهذه لا تنخفض في آخرها ، لبقاء الكلام في حاجة إلى جواب بالقول أو استجابة بالفعل أو تعليق أو ما من شأنه أن يجعل الكلام منفتحا غير منغلق .

وثانيها : العامل النحوي أو الصرفي : فالتراكيب الانشائية ترتكز على أدوات خاصة (كالأداة في الاستفهام أو القسم) أو صيغ معينة تبنى عليها بعض عناصرها (كصيغة الأمر في الأمر ، أو صيغة ما أفْعله أو أفعل به في التعجب) وتساهم فيها هذه العناصر بأكبر قسط في تحديد مدلولها .

---

(1) محمد صبري ، الشوقيات المجهولة ، ج 1 ص 273 .
(2) درويش الجندي ، علم المعاني ، ص 25 وانظر في هذا الشأن كامل الفصل الذي بين ص 22 و 70 من نفس الكتاب .

ثالثها : العامل المعنوي البلاغي : فمن مقومات هذه الأساليب – في ظاهرها – الترجمة عن الانطباعات العاطفية دون المقررات العقلية ، فهي تعكس أزمة الشعور وحيرة العقل أكثر من حقيقة العلم وصادق الرأي .

رابعها : العامل النفسي المنطقي : فهذه الأساليب تنبىء بقيام حوار ، وقد تفضي إليه وقد لا تفضي ، وبحسب ذلك تتلوّن معانيها ودلالتها .

بهذه العوامل تنشّط الأساليب الانشائية مراحل النص إذا داخلته وتعرب أكثر من غيرها من الأساليب عن حاجة الباثّ إلى مساهمة المتقبّل الذي يتحول فيها من متقبل مجرد إلى طرف مشارك .

والملاحظ أن الحاجة إلى مساهمة المتقبل هي أكثر إلحاحا فيما سماه العرب – موفقين – بالانشاء الطلبي .

ومن الطريف أن نجد شعر شوقي الذي لا يمثل الحوار مقوما من مقوماته يعتمد الانشاء الطلبي – دون أسلوب التمني – كثيرا . فإذا كان الشعر في عمومه إطارا جسنا لاحتضان مختلف الأساليب الانشائية لابتعاده عن التقرير المجرد ، فإنّ اجراء أساليب الانشاء الطلبي بوفرة واضحة وفي مقامات مختلفة في « الشوقيات » يمثل طرافة خاصة ، تجد سرها في الاعراب عن أن الحوار الذي تنبىء به ليس هو إلا من قبيل حديث الشاعر إلى نفسه وإلى المتقبل . فهي خارجة عن أوضاعها اللغوية أبدا إلى وظائف جديدة .

وفيما يلي نتوسع في خصائص أبرز هذه الأساليب ، متسائلين : كيف استخدمت وماذا أفادت ؟

الاستفهـــــام

1 – فنّ الاستفهـام :

إنّ الاستفهام كثير في شعر شوقي . وإنّه – مع كثرته فيه – لا يكاد يأتي لمعنى الاستخبار – وهو معناه الأصلي – الاّ في ظاهر التركيب . فنحن لا نبعد عن الحقيقة الظاهرة إذا اعتبرنا الاستفهام في الأبيات التالية يفيد الاستخبار :

مَاذَا لَقِيتَ مِنَ الدَّوِّ السَّحِيقِ ، وَمِنْ ... قَفْرٍ يَضِيقُ عَلَى السَّارِي وَيَتَّسِعُ ؟
وَهَلْ مَرَرْتَ بِأَقْوَامٍ كَفِطْرَتِهِمْ ... مِنْ عَهْدِ آدَمَ لاَ خُبْثٌ وَلاَ طَبَعُ ؟
وَمِنْ عَجِيبٍ لِغَيْرِ اللَّهِ مَا سَجَدُوا ... عَلَى الفَلاَ ، وَلِغَيْرِ اللَّهِ مَا رَكَعُوا
كَيفَ اهتدى لهمُ الاسلامُ ، وَانْتَقَلَتْ ... إليهمُ الصلواتُ الخَمْسُ والجُمَعُ ؟ (1)

فهذه الأبيات من قصيدة ألقيت في حفل تكريم الرحالة المصري « أحمد حسنين » بعد رحلته العلمية الشّاقة في صحراء ليبيا ، لكن الشاعر فيها أقرب إلى الاعجاب والتمجيد منه إلى طلب الخبر .

---

(1) ج 1 ص 155 ، 35 – 38 .

إنّ الاستفهام في « الشوقيات » مطلق ، لا يرجى من ورائه جواب ، حتّى في مثل هذه الحالة التي كان فيها المستفهم معيّنا وحاضرا . ولكنّ أغلب ما يكون فيها المستفهم عنصرا جامدا ، أو فقيدا ميّتا ، أو مخاطبا غير معيّن .

وتأتي التراكيب الاستفهاميّة ـ في شعر شوقي معزولة متفرّقة . ولكنّ أكثر اتيانها متجمّعة ، تكوّن أقساما مستقلّة في القصيدة . هي بمثابة الخرجات المنشّطة لحركة القصيدة .

وليس لهذه المجموعات الاستفهاميّة ، منازل مخصوصة في القصيدة ، ولكنّ الشّاعر ينزع إلى إقامة مقدّمات القصائد أو مقدّمات أقسامها الكبرى عليها . « فالاستفهام » يمثل في « الشوقيات » عنصرا في الاستهلال هامّا .

من ذلك الاستفهام في القسم الأول من قصيدة سياسيّة :

لِمَنْ ذلكَ المُلْكُ الذي عَزَّ جَانِبُهْ ؟ لَقَدْ وَعَظَ الأمْلاكَ وَالنَّاسَ صَاحِبُهْ ؟
أَمُلْكُكَ يَا (دَاوُدُ)، وَالْمُلْكُ الذي يَغَارُ عَلَيْهِ ، وَالذي هوَ وَاهِبُهْ ؟
أَرَادَ بِهِ أمْرًا . فَجَلَّتْ صُدُورُهُ فَأَتْبَعَهُ لُطْفًا ، فَجَلَّتْ عوَاقِبُهْ
رَمَى وَاسْتَرَدَّ السّهمَ . وَالخلقُ غافِلٌ فَهَلْ يَتَّقِيهِ خلقُهُ أوْ يُرَاقِبُهْ ؟
أيبطُلُ عِيدُ الدَّهْرِ مِنْ أجْلِ دُمَّلٍ وَتَخْبُو مَجَالِيهِ ، وَتُطْوَى مواكبه؟
وَيَرْجِعُ بِالْقَلْبِ الكَسِيرِ وفُودُهُ وَفِيهم مَصَابِيحُ الوَرَى وَكَوَاكِبُهْ ؟
وَتَسْمُو يَدُ الدَّهْرِ ارْتِجَالاً بِأسِهَا إلَى طُنُبِ الأقوَامِ والنصْرُ ضَارِبُهْ ؟
وَيَسْتَغْفِرُ الشَّعْبُ الْفَخُورُ لِرَبِّهِ وَيجمع من ذيل المَخيلَةِ سَاحِبُهْ ؟
وَيُحْجَبُ رَبُّ العِيدِ سَاعَةَ عِيدِهِ وَتَنْقُصُ مِنْ أطْرَافِهِنَّ مَآرِبُهْ ؟
ألاَ هكَذَا الدُّنْيَا ، وَذَلِكَ وِدُّهَا فَهَلاَّ تأتّى في الأمَانِيِّ خاطِبُهْ (1) ؟

وقد كان للاستفهام في هذا المقام دور الاتّعاظ والوعظ . ذلك أن القصيدة نُظِمَتْ بمناسبة تأجيل حفل تتويج الملك ادوارد السّابع لاصابته بدمل ، وأبيات القصيدة بعد هذا القسم لا تخلو من الاستفهام ، ولكنّ فيها حديث عقل بعد وقفة التأمّل .

وكذلك الاستفهام في مستهلّ قصيدة سياسيّة وطنيّة :

إلاَمَ الْخُلْفُ بَيْنَكُمُ ؟ إلاَمَ ؟ وَهَذِي الضَّجَّةُ الْكُبْرَى عَلاَمَا ؟
وَفِيمَ يَكِيدُ بَعْضُكُمُ لِبَعْضٍ وَتُبْدُونَ الْعَدَاوَةَ وَالْخِصَامَا ؟
وَأَيْنَ الْفَوْزُ ؟ لاَ مِصْرُ اسْتَقَرَّتْ عَلَى حَالٍ ، وَلاَ السُّودَانُ دَامَا ؟
وَأَيْنَ ذَهَبْتُمُ بِالْحَقِّ لَمَّا رَكِبْتُمْ في قَضِيَّتِهِ الظَّلاَمَا (2) ؟

(1) ج 1 ص 80 ، 1 — 10 .
(2) ج 1 ص 221 ، 1 — 4 .

انّ القصيدة متعدّدة المواضيع ، ولكن ما أصاب مصر سنة 1924 من انقسام وتشاحن وتناحر ، كان الموضوع المحوريّ ، به بدأ الشّاعر وعلى الاستفهام ركّزه ، ومحاسبة النفس به قصد .

وبالاستفهام استهلّ قصيدته الطويلة في النّيل :

مِنْ أيِّ عَهْدٍ فِي الوَرَى تَتَدَفَّقُ ؟ ... وَبِأيِّ كَفٍّ فِي المَدَائِنِ تُغْدِقُ ؟
وَمِنَ السَّمَاءِ نَزَلْتَ أم فُجِّرْتَ مِن ... عَلْيَا الجِنَانِ جَدَاوِلاً تَتَرَقْرَقُ ؟
وَبِأيِّ عَيْنٍ أمْ بِأيَّةِ مُزْنَةٍ ... أمْ أيِّ طُوفَانٍ تفيضُ وتَفْهَقُ ؟
وَبِأيِّ نَوْلٍ أنْتَ نَاسِجُ بُرْدَةٍ ... للضِّفَّتَيْنِ جديدُهَا لاَ يَخْلَقُ (1) ؟

فكانت البداية بالتغنّي إعجابا وتمجيدا ترجمة عن التعلّق بما في النيل من جمال ، تمهيدا لبيان التعلّق بما له من فضل .

ونضرب مثالا آخر من مرثية ، حتّى نتبيّن شيوع هذه الظاهرة في « الشوقيات » . فقد استهلّ شوقي مرثيته في « علي بهجت » بقوله :

أحَقٌّ أنَّهُمْ دَفَنُوا عَلِيَّا ... وَحطُّوا فِي الثَّرَى المَرْءَ الزَّكِيَّا ؟
فَمَا تَرَكُوا مِنَ الأَخْلاَقِ سَمْحًا ... عَلَى وَجْهِ التُّرَابِ ، وَلاَ رَضِيَّا ؟
مَضَوْا بِالضَّاحِكِ المَاضِي وَألْقَوْا ... إلَى الحُفَرِ الخَفِيفَ السَّمْهَرِيَّا
فَمَنْ عَوْنُ اللُّغَاتِ عَلَى مُلِمٍّ ... أصَابَ فصيحَها وَالأعْجَمِيَّا (2) ؟

أدى الاستفهام في هذه المقدّمة معنى التفجّع ، فنبّه إلى ما سيكون في بقيّة الأبيات من حرارة، لأنّ التفجّع أقصى حدّ في التأزّم . وهذا سبب من أسباب عديدة تفسّر الروعة التي كانت عليها هذه المرثيّة

وقد يتخيّر الشّاعر الخروج من القصيدة بمجموعة من الأبيات الاستفهاميّة فيجعلها خاتمة لكنّ ذلك لا يمثّل قاعدة قارّة في شعره ولا حتّى نزعة غالبة (3) .

ومن المفيد أن يدرس الاستفهام بالتركيز على نوع الأدوات المستخدمة لكنّ فائدة الملاحظات الجزئية تضعف في الدراسة التحليليّة الشّاملة التي نحن بصددها . الاّ أنّ الوقوف عند الخصائص العامّة لا يخلو من أهميّة . فنكتفي بالاشارة في هذا الصدد إلى أن الشّاعر قد ينوّع الأداة في المجموعات الاستفهاميّة ، فيتنوّع اتجاه الاستفهام فينكشف ما في نفس الشّاعر من حيرة غالبة وقلق عام ، وقد يلتزم بأداة واحدة يردّدها في تراكيب متجمّعة فيفضي به ذلك إلى ضرب من الرّتابة ، تطول بها وقفة التأمّل فتكشف عمّا في نفس الشّاعر من طرب خاصّ .

---

(1) ج 2 ص 64 ، 1 – 4 .
(2) ج 3 ص 184 ، 1 – 4 .
(3) انظر مثلا ج 3 ص 66 ، 45 – 47 .

هذا الطّرب قد يتولّد عن نكبة فيتمحّض الاستفهام للنّدب كما في هذه الأبيات من قصيدة يندّد فيها الشّاعر بعلامات الفتنة الداخليّة في مصر :

فَأَيْنَ النُّبُوغُ ؟ وَأَيْنَ العُلُومُ ؟   وَأَيْنَ الفُنُونُ وَإتْقَانُهَا ؟
وَأَيْنَ مِنَ الخُلْقِ حَظُّ البِلاَدِ   إذَا قَتَلَ الشّيبَ شُبَّانُهَا ؟
وَأَيْنَ مِنَ الرِّبْحِ قِسْطُ الرِّجَالِ   إذَا كَانَ في الخُلُقِ خُسْرَانُهَا ؟
وَأَيْنَ المُعَلِّمُ ؟ مَا خَطْبُهُ ؟   وَأَيْنَ المَدَارِسُ ؟ مَا شَانُهَا (1) ؟

وقد يتولّد الطّرب عن بهجة ، فيتمحّض الاستفهام للتّغنّي ، كما في المجموعة الاستفهاميّة التي سبقت في وصف النيل والتي التزم فيها الشّاعر بترديد الأداة « أين » ، أو المجموعة التالية التي ردّد فيها الأداة « كم » لغاية التمجيد :

بَلَوْتَهُمْ ، فَتَحَدَّثْ : كم شدّدتَ بهِمْ   من مُضْمَحِلٍ ؟ وكم عمّرتَ منْ خَرِبِ ؟
وكمْ ثلمتَ بهمْ مِنْ معقلٍ أشِبِ ؟   وكم هزَمْتَ بهم منْ جَحْفَلٍ لَجِبِ ؟
وكمْ بَنَيْتَ بهمْ مجداً فَمَا نَبَسُوا   في الهدْم ما ليس في البُنيان من صَخَبِ (2)

وإذا تنوّعت الأداة ظهر ما في نفس الشّاعر من نزعة إلى الاستقصاء وتعطّش إلى حقيقة يطمئنّ إليها ، وظهرت حيرة الشاعر محتدّة . من ذلك حيرته حيرة العالم الفيلسوف في حقيقة الوجود في هذا القسم الذي يخاطب فيه « توت عنخ آمون » ، بمناسبة اكتشاف أثره :

تَعَالَ اليَوْمَ خَبِّرْنَا : أكَانَتْ   نوَاكَ سنَاتِ نَوْمٍ ، أمْ سِنِينَا ؟
وَمَاذَا جُبْتَ مِنْ ظُلُمَاتِ ليلٍ   بَعِيدِ الصُّبْحِ ، يُنْضِي المُدْلجِينَا ؟
وَهَلْ تَبْقَى النُّفُوسُ إذَا أقَامَتْ   هيَاكِلُهَا ، وَتَبْلَى إنْ بَلِينَا ؟
وَمَا تِلْكَ القِبَابُ ؟ وَأيْنَ كَانَتْ ؟   وَكَيْفَ أضَلَّ حَافِرُهَا القُرُونَا ؟
مُمَرَّدَةَ البِنَاءِ ، تُخَالُ بُرْجاً   بِبَطْنِ الأرْضِ مَخْطُوطاً دَفِينَا
تَغَطَّى بِالأثَاثِ فَكَانَ قَصْراً   وَبِالصُّوَرِ العِتَاقِ فَكَانَ زُونَا
حملْتَ العَرْشَ فِيهِ ، فَهَلْ تُرَجِّي   وَتَأمَلُ دَوْلَةً فِي الغَابِرِينَا ؟
وَهَلْ تَلْقَى المُهَيْمِنَ فَوْقَ عَرْشٍ   وَيَلْقَاهُ المَلاَ مُتَرَجِّلِينَا ؟
وَمَا بَالُ الطَّعَامِ يَكَادُ يَنْدَى   كَمَا تَرَكَتْهُ أيْدِي الصَّانِعِينَا ؟
وَلَمْ تَكُ أمْسِ تَصْبِرُ عَنْهُ يَوْماً   فكيفَ صَبَرْتَ أحْقَاباً مِئِينَا (3) ؟

(1) ج 1 ص 262 ، 29 – 32 .
(2) ج 1 ص 59 ، 74 – 76 .
(3) ج 1 ص 266 ، 65 – 74 .

ومن ذلك حيرته الماورائيّة ، وتأمّله في الحياة والموت في الأبيات التالية من قسم طويل من أقسام مرثية رياض باشا :

سَأَلْتُكَ : مَا المَنِيَّةُ ؟ أَيُّ كَأْسٍ ؟   وَكيفَ مَذَاقُها ؟ وَمَنِ السُّقَاةُ ؟
وَمَاذَا يُوجِسُ الانْسَانُ مِنْهَا   إذَا غَصَّتْ بِعَلْقَمِهَا اللَّهَاةُ ؟
وَأَيُّ الْمَصْرَعَيْنِ أشَدُّ : مَوْتٌ   عَلَى عِلْمٍ ، أمِ المَوْتُ الْفَوَاتُ ؟
وَهَلْ تَقَعُ النُّفُوسُ عَلَى أمَانٍ   كما وَقَعَتْ على (الحرَم) الْقَطَاةُ ؟
وَتخلُدُ أم كزَعْمِ القَوْلِ تَبْلَى   كَمَا تَبْلَى الْعِظَامُ أوِ الرُّفَاتُ ؟
تَعَالَى اللّهُ قَابِضُهَا إلَيْهِ   وَنَاعِشُهَا كَمَا انْتَعَشَ النَّبَاتُ
وَجَازِيهَا النَّعِيمَ حِمًى أمِينًا   وَعَيْشًا لاَ تُكَدِّرُهُ أذَاةُ
أَمِثْلُكَ ضَائِقٌ بِالْحَقِّ ذَرْعًا   وَفِي برديكَ كَانَ لَهُ حُمَاةُ ؟
أَلَيْسَ الْحَقُّ أنَّ الْعَيْشَ فَانٍ   وَأنَّ الحَيَّ غَايَتُهُ المَمَاتُ (1) ؟

2 — دلالة الاستفهام :

تتميّز المجموعات الاستفهامية في « الشوقيات » بورودها مشتركة في معنى واحد رئيسي ، اختلفت فيها الأداة أم لم تختلف . وتغيّرت وجهة الاستفهام فيها أم لم تتغيّر . هذا المعنى الرئيسي قد يتفرع إلى معان جزئية ترجع إليه وقد لا يتفرّع .

وإذا كانت الامكانيّات المختلفة في دلالة الاستفهام قابلة لتغذّي أيّ سياق كان . بدون أن تكون إحداها مختصّة بموضوع دون آخر أو غرض دون آخر . فإنّ ورود الاستفهام في مجموعات مشتركة في المعنى على ما بيّنا كان قد جلّى علاقات خاصّة بين المعاني وسياقاتها وأخضع هذه العلاقات لشبه نظام .

فكان الاستفهام يرد في « الشوقيات » بالمعاني المخصوصة في السّياقات المناسبة وهذه أبرزها :

أ — اللّوم والتقريع في القصائد السّياسيّة :

أكثر ما يرد الاستفهام في « الشوقيات » بمعنى التقريع أو ما إليه في القصائد السياسيّة (2) ، وقد يكون التقريع متولّدا عن نكاية إذا كان الاستفهام متوجّها إلى خصم أو عدوّ ، أو عن عطف إذا كان الاستفهام متوجّها إلى حليف أو أليف .

فمن الأول هذا المشهد الذي خاطب فيه الشاعر اليونان أعداء الترك :

226 فَيَا قَوْمُ ، أينَ الجيشُ فيما زَعَمْتُمُ ؟   وَأيْنَ الجوَارِي وَالدَّفَّاعُ المرَكَّبُ ؟
227 وَأيْنَ أمِيرُ البَأسِ وَالعزَمِ وَالحِجَى ؟   وَأيْنَ رجَاءٌ فِي الأمِيرِ مُخَيَّبُ ؟

---

(1) ج 3 ص 42 ، 55 — 63 .
(2) مما ورد منه لهذا المعنى في قصيدة اجتماعية : ج 2 ص 166 ، 1 — 9 .

228 وَأَيْنَ تُخُومٌ تَسْتَبِيحُونَ دَوْسَهَا ؟ وَأَيْـنَ عِصَابَـاتٌ لَكُمْ تَتَوَثَّـبُ ؟
229 وَأَيْنَ الذي قَالَتْ لنا الصُّحفُ عنكُمُ ؟ وَأَسْنَـدَ أَهْلُوهَا إِلَيْكُمْ فَأَطْنَبُوا ؟

....

233 أَهَذَا هُوَ الذَّوْدُ الَّـذِي تَـدَّعُونَـهُ وَنَصْرُ « كَرِيدٍ » وَالوَلاَ ، وَالتحبُّبُ ؟
234 أَهَذَا الـذِي للمُلْكِ وَالعِرْضِ عندكم وَللجَارِ إِنْ أَعْيَـا على الجَـارِ مَطْلَبُ ؟
235 أَهذا سِلاَحُ الفتحِ ، والنصرِ وَالْعُـلاَ ؟ أَهَذَا مَطَايَا مَنْ إلى المَجْـدِ يَرْكَبُ ؟
236 أَهَـذَا الَّـذِي لِلذِّكْرِ خلَّبَ مَعْشَرٌ على ذكرهم يأتي الزَّمَانُ وَيَذهبُ (1) ؟

هذا المشهد قسمان : قسم بدأ فيه الاستفهام « بأين » وانحصر التقريع فيه في معنى الاستصغار وقسم بدأ فيه الاستفهام بالهمزة ، وقد انحصر التقريع فيه في معنى الاستخفاف . فآل هكذا كامل المشهد إلى ضرب من الهجـاء .

ولمعنى التقريع جاء الاستفهام في خطاب اللورد كرومر في المجموعتين التاليتين من القصيدة التي ودّعه الشاعر بها :

أَيَّامُكُـمْ ، أَمْ عَهْـدُ اسْمَاعِيلاَ ؟ أَمْ أَنْتَ فِرْعَوْنُ يَسُوسُ النِّيلاَ ؟
أَمْ حَاكِمٌ فِي أَرْضِ مِصْرَ بِأَمْـرِهِ لاَ سَائِلاً أَبَدًا وَلاَ مَسْؤُولاَ ؟
يَا مَالِكًا رِقَّ الرِّقَابِ بِبَأْسِـهِ هَـلاَّ اتَّخَذْتَ إِلَى القُلُوبِ سَبِيلاَ ؟

***

فِي كلِّ تَقْرِيرٍ ، تقولُ : خَلَقْتُكُمْ أَفَهَلْ تَرَى تَقْرِيرَكَ التَّنْزِيلاَ ؟
هَلْ مِـنْ نَدَاكَ عَلَى المدارسِ أَنَّهَا تَذَرُ العلومَ،وَتَأْخُذُ (الْفُوتْبُولاَ) ؟
أَمْ مِـنْ صِيَانَتِكَ القَضَاءَ بمصرَ أَنْ تَأْتِي بقاضي (دِنْشَوَايَ) وكِيلاَ (2) ؟

ومن الاستفهام الذي يفيد اللّوم تولّد عن العطف ، هذه المجموعة التي اتجه فيها إلى الشّعب المصريّ في قصيدة وطنيّة :

24 فَاضَ الزّمَانُ من النبوغِ ، فهَلْ فتًى غمرَ الزّمَـانَ بِعِلْمِـهِ وَبَيَـانِـهِ ؟
25 أَيْـنَ التجَارَةُ وَهْيَ مِضْمَارُ الْغِنَى ؟ أَيْنَ الصِّنَاعَـةُ وَهْيَ وجه عنَانِـهِ ؟
26 أَيْـنَ الجوَادُ عَلَى العُلُومِ بِمَالِـهِ ؟ أَيْـنَ المشَارِكُ مِصْرَ فِي فَدَّانِـهِ ؟
27 أَيْـنَ الزرَاعَةُ فِـي جِنَانِ تَحْتَكُـمْ كَخَمَائِلِ الفِرْدوسِ أَوْ كَجِنَانِـهِ ؟
28 أَئِـذَا أَصَابَ القُطْنَ كَاسِدُ سُوقِـهِ قُمْنَـا عَلَى سَاقٍ إِلَى أَثْمَانِـهِ ؟
29 يَا مَـنْ لِشَعْبٍ رُزْؤهُ فِـي مَالِـهِ أَنْسَاهُ ذِكرَ مُصَابِهِ بِكِيَانِـهِ (3) ؟

فاللّوم هنا أسلوب من أساليب حثّ العزائم .

(1) ج 1 ص 42 ، 226 – 236 .
(2) ج 1 ص 173 ،
(3) ج 1 ص 259 .

ب — التمجيد في القصائد السياسيّة الوطنيّة :

ويرد الاستفهام كثيرا لمعنى التمجيد في القصائد السياسيّة والسياقات الوطنية (1) ، فيكون شعبة من الفخر بالمكاسب الجماعيّة .

فمن ذلك هذه المجموعة من الأبيات في خطاب الغازي مصطفى كمال :

بلوْتَهُمْ ،فتحدّثْ : كم شدَدْتَ بِهِمْ من مُضْمحل؟وكم عمّرْتَ منْ خَرِبِ ؟
وكَمْ ثَلَمْتَ بهمْ من معقلٍ أشِبٍ ؟ وكمْ هزَمْتَ بهم من جَحْفَلٍ لَجِبِ ؟
وكَمْ بَنَيْتَ بهِمْ مَجْدًا فمَا نَبَسوا ؟ في الهدم ما ليس في البُنيانِ من صَخَبِ (2)

ولهذا المعنى كثير من الاستفهام في ملحمة « صدى الحرب » أطول قصائد الديوان (3) . وممّا مثل من ذلك معنى من معاني الوطنيّة المجموعة الاستفهاميّة السّابقة في وصف النّيل . أو ما ورد من استفهام في قصيدة « أبو الهول » (4) .

ج — الحيرة الماورائيّة في القصائد الرثائيّة :

يغلب مجيء الاستفهام في مرثيات الشاعر للتعبير عن الحيرة الماورائيّة (5) . ويصلح لهذا المقام القسم الذي سقنا من مرثية رياض باشا ، والمتضمّن لتأمّلات الشاعر في الحياة والموت . وهذا مشهد من حيرة الشّاعر في تقلّب الحياة والأحياء من مرثية عبد العزيز جاويش :

25 لَقَدْ نَسِيَ القَوْمُ أمْسِ القَرِيبَ فَهَلْ لأحَادِيثِهِ مِنْ مُعِيدْ ؟
26 يَقُولُونَ : مَا ﻟ (أبِي نَاصِرٍ) وَلِلتُّرْكِ ؟ مَا شَأْنُهُ وَالهُنُودْ ؟
27 وَفِيمَ تَحَمَّلَ هَمَّ القَرِيبِ مِنَ المُسْلِمِينَ وَهَمَّ البَعِيدْ ؟
28 فَقُلْتُ : وَمَا ضرَّكُمْ أنْ يَقُومَ مِنَ المُسْلِمِينَ إمامٌ رَشِيدْ ؟
29 أتَسْتَكْثِرُونَ لَهُمْ وَاحِدًا وَلِيَّ القَدِيمِ نَصِيرَ الجَدِيدْ (6) ؟

هذه بعض الأبيات من مجموعة استفهاميّة ولّدها حوار وجدل بين ما يقول الناس في الفقيد وما يقول الشاعر ، أكّد في آخرها الشّاعر أن الفقيد كان نبيّا مجهولا بين قومه .

(1) من السياقات الوطنية عندنا ما فيه تمجيد لعنصر طبيعي متميز في الوطن أو تمجيد معلم أثري يعتز به الوطن ... .
(2) ج 1 ص 59 ، 74 — 76 .
(3) ج 1 ص 42 ، 145 — 152 .
(4) ج 1 ص 132 ، مثلا 3 — 4 . أدى التمجيد في هذه القصيدة الى شيء من التأمل في حقائق الوجود .
(5) ويأتي الاستفهام لهذا المعنى في القصائد التاريخية : انظر مثلا : ج 1 ص 266 : 65 — 74 وج 1 ص 132 ، 3 — 4 .
(6) ج 3 ص 66 ، 25 — 29 .

د – التفجّع والتحسّر في السّياقات العاطفية :

إن تفجّع الشّاعر بأسلوب الاستفهام كان عادة على عزيز مفقود كما في القسم السابق الذي استهل فيه رثاءه لعلي بهجت ، أو على بلد منكوب كتفجّعه على دمشق إثر نكبتها :

رِبَاعُ الخُلْدِ – وَيحكِ – ما دهَاهَا ؟ أحَـقٌّ أنّهَا درَسَتْ أحَـقُّ ؟
وَهَـلْ غُـرَفُ الجِنَـانِ مُنَضَّدَاتٌ وَهَـلْ لِنَعِيمِـهِنَّ كَأمسِ نَسْقُ ؟
وَأيْـنَ دُمَـى المَقَاصِرِ مِـنْ حِجالٍ مَهتَّكَـةٍ ، وَأسْتارٍ تُشَـقُّ (1) ؟

أمّا تحسّره فكان عادة على ماض لا يعود ، طواه التّاريخ وفضلُه على الانسانية عميم ، كماضي الحضارة في مدينة رومة التي خاطبها الشّاعر بقوله :

أيْنَ مِلكٌ فِـي الشّـرْقِ وَالغَرْبِ عَالٍ تَحسُدُ الشّمسُ في الضُّحَى سُلْطَانَهْ ؟
قَادِرٌ يَمْسَخُ المَمَالِكَ أعْـمَـا لاً ، وَيُعْطِـي وَسِيعَهَـا أعْـوَانَـهْ ؟
أيْـنَ مَـالٌ جَبَيْتِـهِ ، ورعَايَـا كلّهم خَـازِنٌ ، وَأنتِ الْخزَانَهْ ؟
أيْـنَ أشْرَافُكِ الذينَ طَغَـوْا فِـي الدّ هْـرِ حتّى أذَاقَهُمْ طُغْيَـانَـهْ ؟
أيْـنَ قاضِيكِ ؟ مَـا أنَـاخَ عَلَيْـهِ أينَ ناديكِ ؟ ما دَهَى شِيخَانَـهْ (2) ؟

أو هو ماضٍ طواه التاريخ وأثره في نفس الشاعر عظيم لعهد للشاعر به قديم ، كماضي عهد الشاعر في شبابه متنعّما في غاب بولنيا بباريس :

1 يَـا غَـابَ بُولُـونَ ، ولـي ذِمَمٌ عَلَيْكَ ، وَلِي عُهُودْ
2 زَمَـنٌ تَقَضَّى لِلْـهَوَى وَلَنَا بِظِلِّكَ ، هل يعُودْ ؟
3 حُلُـمٌ أرِيـدُ رُجُوعَـهُ وَرُجُوعُ أحْلامِـي بَعِيدْ
4 وَهَبِ الزّمَـانَ أعَـادَهَـا هلْ للشّبيبَـةِ مَنْ يُعِيدْ ؟

8 كَـمْ يَا جَمَادُ قَسَاوَةً ؟ كمْ ؟ هَكَذَا أبَدًا جُحودْ؟
9 هلاّ ذكرْتَ زَمَانَ كُنَّـا وَالزّمَانُ كما نُرِيدْ (3) ؟

والملاحظ أن تفجّع الشاعر بأسلوب الاستفهام وتحسّره كانا عادة على بلدان تعلّقها لأسباب مختلفة وهذا التعلّق لم يكن غرضا رئيسيا في القصيدة كما توضح ذلك الأمثلة المذكورة بقدر ما كان معنى من معاني غرض القومية العربية ، أو غرض التاريخ ، أو غرض الغزل .

(1) ج 2 ص 74 ، 22 – 24 .
(2) ج 1 ص 248 ، 21 – 25 .
(3) ج 2 ص 27 .

فأسلوب الاستفهام – من حيث الاخراج – يتميّز في «الشوقيات» بسعة المدى ، أي بخروجه في مجموعات استفهاميّة ، أكثر ورودها في مقدّمات القصائد أو مقدّمات أقسام جديدة فيها ، فيكون لهذه المجموعات دور القادح ينشّط حركة القصيدة لا مجرّد دور الأداة البسيطة فيها

أمّا تنويع الأداة في المجموعة الاستفهاميّة فيتناسب ومواقف الحيرة والقلق ، وأمّا الالتزام فيها بأداة من نوع واحد فيتناسب ومقامات الطرب بشتّى أنواعه .

ويتميّز أسلوب الاستفهام في مستوى الدلالة بنزعة مجموعاته إلى الاشتراك في معنى واحد ، له بغرض القصيدة تعلّق متيـن .

هكذا فإنّ بعد معاني الاستفهام عن معنى الاستخبار الحقيقيّ في «الشوقيات»، وخروج الاستفهامات غالبا في قالب مجموعات ، ووحدة المعنى في المجموعة ، عوامل تحوّل الاستفهام في شعر شوقي من وجهته اللّغوية الأصلية المتمثّلة في إقامة الحوار بين طرفين في النصّ إلى وجهة جديدة متمثّلة في عقد الحوار بين الشاعر ونفسه من ناحية وبين الشاعر والقارىء من ناحية أخرى .

الأمـــــــر

ندرس الأمر في هذا الباب على أنّه أسلوب إنشائي . وقد أخرجناه من باب الفعل لأنه ليس فعلا حقيقيا إذ لا يدلّ على حدث بقدر ما يدلّ في الأصل على طلب القيام بحدث .

ونقتصر هاهنا على دراسة صيغة الأمر دون سائر الامكانيات التي قد تدلّ عليه . والذي سبق ملاحظته من أنّ « الشوقيات » لا تقوم أساسا على الحوار يهيئنا إلى أن نلفي الأمر فيها دالا على غير ما وضع له في الأصل وإلى أن نلفيه مستخدما من أجل الحيوية التي يوحي بها والنشاط الذي يبعثه لا من أجل تناوب في الكلام حقيقي بين آمر ومأمور .

وقد لاحظنا أنّ الأمر في « الشوقيات » يؤدي في الطوالع دورا غير الدور الذي يؤديه في أحشاء القصائد .

1 – الأمر في الطالع (1) :

قد لا يصحب أمر الطالع في « الشوقيات » أفعال أمر أخرى فيما يليه من أبيات المقدمة ، كما قد يستدعي أمر الطالع أفعال أمر أخرى . يكوّن معها مجموعة إنشائية تمثل قسما مستقلا من القصيدة . على أننا نقتصر في هذا الفصل على دراسة ما حضر منه في الطالع سواء تلته أفعال أمر فيما يلي الطالع من أبيات أم لا .

وجدنا فعل الأمر في الطالع في 50 قصيدة من قصائد « الشوقيات » (2) ، كان في 31 منها في صدارة الطالع وفي 19 منها في حشوه .

(1) انظر بودولا موت ج 2 ص 447 و ص 451 .
(2) ولم نلف للنهي أثرا في الطالع .

والجدير بالذكر أن القصائد التي قامت طوالعها على الأمر بدأت به أو لم تبدأ تتميز بالطول . فثلثاها (33 من 50) قصائد تتجاوز كثيرا في عدد أبياتها معدل عدد الأبيات في القصيدة عند الشاعر (وهو 31) .

فمن القصائد الطويلة التي بدأ طوالعها بالأمر :

– « على قبر نابليون » ذات 84 بيتا :

قِفْ عَلَى كَنْزٍ بِبَارِيسَ دَفِينْ　　　مِنْ فريدٍ في المَعَاني وَثَمِينْ (1)

– « الانقلاب العثماني .... » ذات 80 بيتا :

سَلْ يَلْدِزًا ذَاتَ الْقُصُورْ　　　هَلْ جَاءَهَا نَبَأُ البُدُورْ (2) ؟

– « تكليل أنقرة .... » ذات 66 بيتا .

قُمْ نَادِ (أَنْقَرَةً) وَقُلْ يَهْنِيكِ　　　مُلْكٌ بَنَيْتِ على سُيُوفِ بَنِيكِ (3)

– « العلم ... » ذات 66 بيتا :

قُمْ لِلْمُعَلِّمِ وَفِّهِ التَّبْجِيلاَ　　　كَادَ المُعَلِّمُ أنْ يكُونَ رَسُولاَ (4)

ومن القصائد الطوال التي تضمنت طوالعها فعل الأمر في غير الصدارة :

– « الرحلة إلى الأندلس » ذات 110 بيت :

اختلاف النَّهَارِ وَاللَّيْلِ يُنْسِي　　　اذكُرَا لِي الصِّبَا وَأيَّامَ أُنْسِي (5)

– « انتصار الاتراك .... » ذات 88 بيتا :

اللّهُ أكْبرُكُمْ في الفتحِ مِنْ عَجَبِ　　　يا خالدَ التُّرْكِ جَدِّدْ خالدَ العربِ (6)

– وقال يصف ... ذات 60 بيتا :

تلك الطَّبِيعَةُ ، قِفْ بِنَا يَا سَارِي　　　حتَّى أُرِيكَ بديعَ صِنْعِ الْبَارِي (7)

فالأمر في هذا الموطن وسيلة تنشط نفس المتقبل وتنبّهه إلى طول نفس الشاعر في القصيدة . وأكثر قصائد الشاعر التي غذى الأمر طوالعها اجتماعية (20 من 50) :

---

(1) ج 1 ص 253 .
(2) ج 1 ص 119 .
(3) ج 1 ص 163 .
(4) ج 1 ص 180 .
(5) ج 2 ص 44 .
(6) ج 1 ص 59 .
(7) ج 2 ص 36 .

– في النساء المصريات :

قُمْ حيِّ هَذي النَّيِّرَاتِ حيِّ الحسَانَ الْخَيِّرَاتِ (1)

– في جامع الأزهر :

قُمْ فِي فَمِ الدُّنْيَا وَحيِّ الأَزْهَرَا وَانثُرْ على سَمْعِ الزَّمَانِ الجوْهَرَا (2)

– في بنك مصر :

قِفْ بِالممَالك وَانْظُرْ دوْلَةَ الْمَالِ وَاذْكُرْ رِجالاً أدالُوهَا بِإجْمَالِ (3)

– في الصليب الأحمر :

سِر يا صَلِيبَ الرِّفْقِ فِي ساحِ الوَغَى وَانْثُرْ عَلَيْهَا رَحْمَةً وَحنَانَا (4)

فإذا علمنا أنّ الخوالد الرسمية في الشعر القديم استهلت طوالعها في الغالب بفعل الأمر ، تبيّنا نزعة الشاعر إلى رفع قصائده ذات الأغراض الاجتماعية خاصة إلى مستوى المعلقات الرسمية .

أمّا شيوع هذه الظاهرة في اجتماعيا الديوان فيؤكده قيام الطوالع فيما يقارب نصفها على الأمر .

هذا الرأي يدعمه النظر إلى نوع الأفعال المعتمدة فقد لاحظنا – بصرف النظر عن الغرض المقصود – أنّ ما يقارب نصف القصائد الخمسين التي قامت طوالعها على فعل الأمر ، (22 ≃ ½ 50) كان الأمر فيها من « وَقَفَ » (11 مرة) ومن « قام » (11 مرة) وكان في البقية متنوع المادة .

وأكثر ما أجرى الشاعر الأمر من « وقف » أو « قام » على غرار إجراء الأمر في طوالع القصائد القديمة أي في صدارة الطالع (في 17 حالة من 22 / وقف 10 من 11 ، وقام 6 من 11) :

– الأمر من « وقف » في مستهلّ الطالع :

قِفْ نَاج أهْرَامَ الجلاَلِ ، وَنَادِ هَلْ مِنْ بُنَاتِك مجلسٌ أوْ نادِ (5) ؟

قِفْ بِاللَّوَاحِظِ عِنْدَ حَدِّكْ يَكْفِيكَ فِتْنَةَ نَارِ خَدِّكْ (6)

قِفُوا بِالقُبُورِ نُسَائِلْ عُمَرْ مَتَى كانت الأرْضُ مَثْوَى القَمَرْ (7)؟

قِفْ حيِّ شُبَّانَ الْحِمَى قَبْلَ الرَّحِيلِ بِقَافِيَهْ (8)

(1) ج 1 ص 102 .
(2) ج 1 ص 151 .
(3) ج 1 ص 184 .
(4) ج 1 ص 278 .
(5) ج 1 ص 113 .
(6) ج 2 ص 121 .
(7) ج 3 ص 83 .
(8) ج 4 ص 69 .

الأمر من « قام » في مستهل الطالع :

– قُمْ نَادِ (أنقرةَ) وَقُلْ يَهْنيكِ	مُلْكٌ بنيتِ على سُيُوفِ بنيكِ (1)
– قُمْ (سُلَيْمَانُ) بساطُ الرِّيحِ قَامَا	مَلَكَ القَوْمُ مِنَ الجَوِّ الزِّمَامَا (2)
– قُمْ نَاجِ (جِلِّقَ) ، وَانشدْ رسمَ من بانوا	مَشَتْ على الرسمِ أحْدَاثٌ وَأزْمَانُ (3)
– قمْ ، سابقِ (الساعةَ) ، وَاسبِقْ وَعْدَهَا	الأرض ضاقت عنكَ ، فاصدعْ غِمدها (4)

هذا الاستهلال يستدعي للقصيدة جلال القدم ، ويجمعُ فيها بين جِدّة الأحداث وعارض المناسبات وأصالة المنهج في إنشاء الكلام ، جمعا غير محبب عند ذوي الأذواق المتغيرة ، محببا عند من لا ينشط ذوقه الا بملازمة الأصيل المتعود . وذاك شأن العربي الخالص .

ومن زوايا النظر إلى استخدام فعل الأمر في الطوالع : هيئة المسند إليه ، من حيث عدده وجنسه ودرجة تعيينه .

أما عدده فهو في الغالب واحد مفرد في شعر شوقي (42 من 50) ولم يرد جمعا الا في سبعة طوالع ، كان في أربعة منها منادى معينا يحتل صدارة البيت بعد حرف النداء أو بعد حذفه يليه فعل الأمر في حشو البيت :

– أيُّهَا العمَّالُ ، أفْنُوا الـ	عُمْرَ كَدّاً وَاكْتِسَابَا (5)
– يَا قوْمَ عُثْمَانَ – والدنيَا مُداولَةٌ –	تعَاوَنُوا بينكُمْ يَا قوْمَ عُثْمَانَا (6)
– بَنِي القبط إخوَانَ الدهُورِ رُوَيْدَكُمْ	هَبُوهُ (يَسُوعًا) في البريّةِ ثَانِيَا (7)
– بَنِي مِصْرَ ، ارْفَعُوا الْعَارَ	وَحَيُّوا بَطَلَ الْهِنْدِ (8)

وكان المسند إليه في الثلاثة الباقية غير معيّن بحيث كان فعل الأمر يحتلّ الصدارة :

– سَلُوا قَلْبِي غَدَاةَ سَلاَ وَتَابَا	لَعَلَّ على الجمَالِ لَه عِتَابَا (9)
– ابْتَغُوا نَاصِيَةَ الشَّمْسِ مَكَانَا	وَخُذُوا القِمَّةَ عِلْمًا وَبَيَانَا (10)
– قِفُوا بِالْقُبُورِ نُسَائِلْ عُمَرْ	مَتَى كَانتِ الأرْضُ مثوَى الْقَمَرْ (11)

(1) ج 1 ص 163 .
(2) ج 2 ص 88 .
(3) ج 2 ص 100 .
(4) ج 2 ص 157 .
(5) ج 1 ص 90 .
(6) ج 1 ص 245 .
(7) ج 4 ص 55 .
(8) ج 4 ص 83 .
(9) ج 1 ص 68 .
(10) ج 2 ص 188 .
(11) ج 3 ص 83 .

ولم يرد المسند إليه فعل الأمر عند شوقي مثنى الا في الطالع التّالي :

اخْتِـلاَفُ النَّهَـار وَاللَّيْلِ يُنْسِـي اذْكُـرَا لِـي الصِّبَـا وَأَيَّـامَ أُنْسِـي (1)

وقلة أثر التثنية كانت تخفف من وطأة القدم في هذا الأسلوب لو أنّ العرب احتذوا جميعا حذو امرىء القيس في أمر المثنى ولو لم نجد في شعر شاعرنا آثارا لها أخرى في غير الطوالع من شعره على ما سنبين في باب التثنية .

الا أننا ألفينا نزعة خاصة عند الشاعر تتمثل في خطاب المؤنث . لكنها محتشمة ، لا تكاد تتجاوز 4 مظاهر من 50 :

في خطاب الشمس (أخت يوشع) :

قِفِـي – يَا أُخْتَ يُوشَعَ – خَبِّرِينَـا أَحَـادِيثَ القُرُونِ الغَابِرِينَـا (2)

في خطاب النفس (سعاد) :

ضُمِّـي قِنَاعَكِ يَا سُعَادُ أَوِ ارْفَعِـي هَذِي المحَاسِنُ مَا خُلِقْنَ لِبُرْقُعِ (3)

في خطاب مكان (مَيْت غَمْر) :

اللَّهُ يَحْكُمُ فِـي المَدَائِنِ وَالْقُـرَى يا (ميتَ غَمْرَ) خُذي القضاء كماجرَى (4)

في خطاب طائر (قمرية الوادي) :

بِـي مِثْـلُ مَا بِكِ يَا قُمْرِيَّةَ الوَادِي ناديتُ ليلى، فقومي في الدُّجى نَادِي (5)

أمّا درجة تعيين المسند إليه فعل الأمر والتحقيق في هويّته وامكانيات رد فعله فهي التي تضبط العلاقة بين الآمر والمأمور وتدقق معنى الأمر في كلّ حالة . ولقد سبق أن بينا خروج الأمر مطلق القيود في « الشوقيات » عموما لخلوّ أشعارها من الحوار الحقيقي . إنما يعنينا الآن تلمّس مواقف الشاعر المختلفة من وراء الأمر المطلق .

وتجدر الاشارة في هذا الصدد إلى أنّ أكثر ما يرد المسند إليه الأمر في طوالع « الشوقيات » غير معيّن (30 من 50) وفي هذه الحالة يرد الأمر غالبا في صدارة البيت (27 من 30) . ولنا من الأدلة على ذلك ما يغني فيما سبق . فالمأمور في هذه الحالة هو الشاعر نفسه غالبا – إذا كان المسند إليه مفردا مذكرا وهو ما يرد عليه عادة – ويكون رد فعله متمثلا فيما يلي الطالع من أبيات القصيدة فيصْطبغُ هكذا الأمر عنده بمعنى الحاضر .

(1) ج 2 ص 44 .
(2) ج 1 ص 266 .
(3) ج 2 ص 60 .
(4) ج 4 ص 45 .
(5) ج 4 ص 87 .

أو هو الانسان في معناه العام يراد منه الامتثال للطلب والالتزام بالموقف الذي التزم الشاعر نفسه به ولا ينتظر منه ردّ فعل سوى الاقتداء بموقف الشاعر نفسه .

وفي الحالات التي ورد فيها المسند إليه معيّنا لم تكن درجة تعيينه محدّدة المأمور عينه بقدر ما كانت مضيئة بعض متعلقاته ، كأن يكون المأمور دالا على موضوع القصيدة كاملة . ومن ذلك اسناد الأمر إلى الصليب ، في قصيدة موضوعها الصليب الأحمر (1) . أو اسناده إلى ميْتَ غمرَ وهو مكان ، في قصيدة تتناول حريقا أتى على المكان المذكور (2) أو أن يكون اتخذ من المأمور صورة توحي بموضوع القصيدة ومن ذلك اسناد الأمر إلى النبي سليمان في قصيدة تشيد بالطيران والطيارين (3) . أو اسناده إلى طائر (قُمْريّة) في قصيدة قوامها النداء والانشاد (4) . أو أن يكون المأمور ممكن الوجود غير موجود ، ممكن منه رد الفعل غير متأكد ، ومن ذلك اسناده الأمر إلى الكاتب المصوّر في قصيدة وصفية تصويريّة (5) أو اسناده إلى الساقي في قصيدة خمرية (6) . وقد يكون المأمور حقيقي الوجود ، ولكنه يتمثل في جماعة لا ناطق في القصيدة باسمها ، ومن ذلك اسناده الأمر إلى « قوم عثمان » (7) أو بني مصر (8) أو بني القبط (9) أو العمال (11) . أو هو ميّت فقيد ، من ذلك اسناده الأمر إلى « مفسّر آي الله » (محمد عبده) في مرثية (10) أو إلى « أبي صالح » (12) في مرثية كذلك . ولم يكن مأمور الشاعر أكثر تعيينا وأدقّ هوية وأكثر المأمورين تأهلا لرد الفعل من « خالد الترك » (الغازي : مصطفى كمال التركي) في الطالع التالي :

اللهُ أكبرُ كَمْ في الفَتْحِ مِنْ عَجَبِ يا خالدَ التركِ جدِّدْ خالدَ العرَبِ (13)

لكنّ المخاطب في هذا الموقف مشكور أكثر منه مذكور .

والملاحظ أنّ فعل الأمر في حالة التعيين النسبي ، يرد في حشو البيت عادة . أما المأمور فيرد منادى دائما وأبدا ، محتلا الصدارة غالبا .

هذا يؤكد أنّ الأمر في طوالع « الشوقيات » أبعد ما يكون عن معنى الأمر . فظاهر الأمر يستدعي المشاركة من طرف نصّاني بينما حقيقته هي الافضاء إلى تشريك المتقبّل .

---

(1) ج 1 ص 278 .
(2) ج 4 ص 45 .
(3) ج 2 ص 88 .
(4) ج 4 ص 87 .
(5) ج 2 ص 79 .
(6) ج 2 ص 77 .
(7) ج 1 ص 245 .
(8) ج 4 ص 83 .
(9) ج 4 ص 55 .
(10) ج 1 ص 90 .
(11) ج 3 ص 41 .
(12) ج 3 ص 53 .
(13) ج 1 ص 59 .

ولذلك لم يخرج الأمر في الطالع عند شوقي عن معنى الوقوف والاستيقاف للتأمل : تأمل الشاعر استبطان ودعوة الشاعر المتقبل إلى التأمل عدوى .

يكون هذا المعنى لفعل الأمر في الطالع حتى لو تبعته أفعال أمر أخرى فيما يليه من المقدمة .

لكنّ وفرة الأمر إذاك تصبح مكونة مجموعة إنشائية هي قسم مستقل في القصيدة كثيرا ما يتسع فيها الأمر إلى معان جديدة . فمجاوزة الطالع المنحصر في أول أبيات القصيدة يمثل عادة تحولا من السكون (الوقوف ، والاستيقاف) إلى الحركة (معاني الوعظ والدعاء عادة) .

2 – الأمر في غير الطالع :

إنّ أفعال الأمر في غير الطالع تأتي متجمعة ومتفرقة . وهي في هذه الحالة أو تلك قد تكثر إلى حدّ تصبح فيه مقوم القصيدة كاملة ، وقد تقلّ فتدعّم قسما من أقسامها فحسب .

وتغلب على الأمر في غير الطالع ثلاثة معان رئيسية ، يعنينا البحث فيها وربطها بسياقاتها وتعيين خصائصها .

أ – الوعظ في السياقات الاجتماعية :

فأبرز معنى يأتي له الأمر في غير الطالع عند شوقي هو معنى الوعظ ، ويكاد يختص هذا المعنى بالسياقات الاجتماعية . وانّ أكثر قيامه على الأمر وحده دون النهي . من ذلك هذا القسم الوعظي من القصيدة التي ندّد فيها بانتحار بعض صغار الطلبة إثر سقوطهم في الامتحانات :

رَوِّحُوا القَلْبَ بِلَذَّاتِ الصِّبَا ... فَكَفَى الشيْبَ مَجَالاً لِلْكَدَرْ
عَالِجُوا الْحِكْمَةَ وَاسْتَشْفُوا بِهَا ... وَانْشُدُوا مَا ضَلَّ مِنْهَا فِي السِّيَرْ
وَاقْرَؤُوا آدَابَ مَنْ قَبْلَكُمُ ... رُبَّمَا عَلَّمَ حَيًّا مَنْ غَبَرْ
وَاغْنَمُوا مَا سَخَّرَ اللَّهُ لَكُمْ ... مِنْ جَمَالٍ فِي الْمَعَانِي وَالصُّوَرْ
وَاطْلُبُوا العِلمَ لِذَاتِ العلم . لاَ ... لِشَهَادَاتٍ وَآرَابٍ أُخَرْ (1)

أو هذا القسم الثاني في الاشادة بعلم التاريخ والحث على حذقه :

غَالِ بالتَّارِيخِ . وَاجْعَلْ صُحْفَهُ ... من كِتَابِ اللَّهِ فِي الاجلاَلِ قَابَا
قَلِّبِ الانجيلَ . وَانْظُرْ فِي الْهُدَى ... تَلْقَ لِلتَّارِيخِ وَزْنًا . وَحِسَابَا
رُبَّ مَن سَافَرَ فِي أَسْفَارِهِ ... بِلَيَالِي الدَّهْرِ وَالأَيَّامِ آبَا
واطلبِ الْخُلْدَ . وَرُمْهُ منزِلاَ ... تَجِدِ الخُلْدَ مِن التَّارِيخِ بَابَا (2)

---

(1) ج 1 ص 125 ، 46 – 50 .

(2) ج 2 ص 18 ، 11 – 14 .

أما قيام الوعظ عند الشاعر على تناوب بين الأمر والنهي فقليل . وفي هذه الحالة يكون الوعظ من قبيل الاحتساب جامعا بين الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ، من ذلك هذا القسم الممثل لمقدمة إحدى القصائد :

النَّاسُ للدُّنْيَا تَبَعْ وَلِمَنْ تحالفهُ شِيعْ
لاَ تهجعنَّ إلَى الزَّمَا نِ فقد يُنَبِّهُ من هَجَعْ
واربأ بحلْمِكَ في النَّوَا زِلِ أن يُلِمَّ بِهِ الجزعْ
لاَ تَخْلُ منْ أملٍ إذَا ذَهَبَ الزمانُ فكم رجعْ
وَانفعْ بوسعكَ كُلِّهِ انَّ الموفقُ من نَفَعْ (1)

أما أن يقوم الوعظ على النهي دون الأمر فقليل جدا (2) . فالشاعر مولع بتعيين ما يجب أكثر من ولعه بتعيين ما لا يجب . مما يهون وطأة الوعظ الرخيص ويضعف من نزعة الاحتضان ويقوي في نظرنا إمكانية الاتعاظ ، لما يوفر وعظه من تحرر نسبي .

وقد لاحظنا أنّ استعمال الأمر والنهي يكتسي طرافة خاصة في قصيدتين من « الشوقيات » : « قصيدة معالي العهد » (3) وقصيدة « رسالة الناشئة » (4) .

القصيدتان تشتركان في المخاطب : فكلتاهما أهديت إلى الأمير « محمد عبد المنعم » . لم يمكن البحث من تأريخ كل منهما بالضبط (5) ، ولكنه من المعلوم أن قصيدة « معالي العهد » نظمها في ميلاد الأمير ، وقصيدة « رسالة الناشئة » أهديت للأمير في غير مناسبة معينة (6) ، مما يسمح باستنتاج تقدّم الأولى عن الثانية في تاريخ النظم .

والقصيدتان تشتركان علاوة على ذلك في 3 أشياء : أولهما الطول ، فالأولى تقع في 66 بيتا والثانية تقع في 91 بيتا ، وثانيهما البنية العامة ، فكلتاهما تخرج عن بنية القصيدة التقليدية ، فالأولى على نمط الموشح والثانية شبه أرجوزة لأنها مصرعة الأبيات متنوعة القوافي ولكنها من الرمل ، وثالثها الغرض الاجتماعي والاتجاه الوعظي المباشر .

الا أنهما تختلفان في شيء أساسي وهو الأمر والنهي . فقد كثر الأمر والنهي معا في قصيدة « معالي العهد » بينما لم تكد تقوم « رسالة الناشئة » إلا على الأمر وحده (7) .

---

(1) ج 1 ص 158 ، 1 — 5 ، انظر من ذلك ايضا ج 4 ص 24 ، 2 — 12 .
(2) انظر مثلا ج 3 ص 125 ، 8 — 12 .
(3) ج 4 ص 32 .
(4) ج 4 ص 38 .
(5) لم يدرجهما بودولاموت في الجدول التاريخي ج 1 ص 6—18 .
(6) انظر التصديرين اللذين خص بهما الناشر القصيدتين ج 4 ص 32 وص 38 .
(7) لم نجد النهي فيها الا قليلا — رغم طولها البالغ — انظر الابيات 42 — 54 — 71 — 89 .

هذا الاختلاف يتناسب في رأينا مع اختلاف ظروف المخاطب فهو زمن نظم الأولى وليد . وزمن نظم الثانية رشيد . فيكون استغناء الشاعر في الثانية عن النهي واقتصاره على الأمر وعظا من باب تخفيف وطأة الاحتضان واعفاء الأمير المخاطب من ذكر المنكر ولو للنهي عنه ، مع إقرار ضمني باهتداء الأمير إلى الحقيقة في ذلك من تلقاء نفسه .

ب – الدعاء توسلا :

ويأتي الأمر في « الشوقيات » للدّعاء وذلك خاصة في خاتمة القصيدة . فيكون مقرونا بمعنى التوسل المباشر إذا توجه به إلى الخالق ، كتوسله إلى الله بتأييد مصر في هذه الخاتمة :

يَا رَبِّ قَوِّ يَدَهَا ، وَشُدَّهَا — وَافْتَحْ لَهَا السُّبْلَ ، وَلاَ تَسُدَّهَا
وَقِس لِكُلِّ خَطْوَةٍ مَا بَعْدَهَا — وَعَنْ صغيرَاتِ الأمُورِ حُدَّهَا
وَاصْرف إلَى جدِّ الشُّؤُونِ جدَّهَا — وَلاَ تُضِعْ عَلَى الضَّحَا يَا جُهْدَهَا
وَاكبحْ هوَى الأنفس وَاكسرْ حقدَهَا — وَاجمعْ عَلَى الأمِّ الرَّؤُومِ وُلْدَهَا
وَامْلأْ بِألْبَانِ النبُوغِ نَهْدَهَا — وَلاَ تَدَعْهَا تُحْني مُسْتَبِدَّهَا
وَتَنْتَحِتْ بِرَاحَتَيْهَا فَرْدَهَا (1)

أو يكون مقرونا بالتوسل غير المباشر إذا توجه به إلى الملك ، كما في قوله :

رَبَّ مِصْرَ عِشْ — وَابْلُغِ الأرَبْ
لَمْ تَزَلْ لِيَا — لِيكَ تُرْتَقَبْ
مِثْلَ صفوها الد — هْرُ مَا وَهَبْ
أحْبِهَا لَنَا — عدَّةَ الشُّهُبْ (2)

ج – تمني مستحيل في المستقبل تأكيدا لوقوعه في الماضي ، في المراثي :

ويرد الأمر لتمني مستحيل في المستقبل تأكيدا لوقوعه أو وقوع مثيله في الماضي وهذا يختص بالمراثي في خطاب المفقودين :

– في رثاء سيد درويش :

أيُّهَا الدَّرْوِيشُ قُمْ بُثَّ الْجَوَى — وَاشْرح الْحُبَّ ، وَنَاجِ الشُّهَدَاءْ
اضرب الْعُودَ تَفُهْ أوْتَارُهُ — بِالَّذي تَهْوَى ، وَتَنْطِقْ مَا تَشَاءْ
حَرِّكِ النَّايَ وَنُحْ فِي غَابِهِ — وَتَنَفَّسْ فِي الْقُلُوبِ الصُّعَدَاءْ

(1) ج 2 ص 158 ، 34 – 39 .
(2) ج 2 ص 14 ، 61 – 64 .

وَاسْكُب الْعَبْرَةَ فِي آماقِهِ مِنْ تَبَارِيح وَشَجو ، وَعَزَاءْ
وَاسم بِالأرْوَاحِ ، وَادْفَعْهَا إلَى عَالَم اللطفِ وَأقْطَار الصفَاءْ (1)

– في رثاء محمد عبد المطلب « شاعر البدو » :

قُمْ صفِ الْخُلْدَ لَنَا فِي مُلْكِهِ من جلالِ الْخلق ، وَالصنع الْعَجَبْ
وَثِمَارٍ فِي يَوَاقِيتِ الرُّبَى وَسُلافٍ فِي أبَارِيقِ الذَّهَبْ
وَانْثُر الشعْرَ عَلَى الأبْرَارِ فِي قدُس الساحِ وَعُلْويّ الرّحب
وَاسْتَعر (رِضْوَانَ) عُودَيْ قصب وَتَرَنّمْ بِالْقَوَافِي فِي الْقَصَبْ
وَاسْقِ بِالْمَعْنَى إلاَهِيّاً ، كَمَا تَتَسَاقَوْنَ الرّحِيقَ الْمُنْسَكِبْ (2)

***

فالأمر في « الشوقيات » أسلوب لا يعقد صلة ولا حوارا بين طرفين نصّانيّين وإنما هو إذا ورد في الطالع عقد الحوار بين الشاعر والقارىء من حيث أن الأول يستوقف الثاني وإذا ورد في غير الطالع عقد « الحوار » بين المعاني الجزئية وغرض القصيدة الرئيسي من حيث إن كلا من المعاني التي يؤديها ينزع إلى الاختصاص بغرض معين .

النـــــــــداء

يستخدم شوقي – إلى جانب الاستفهام والأمر – أسلوب النداء كثيرا . ويرد النداء في شعره مثلهما مطلقا لا يقتضي تلبية . لأن المنادى عنده موضوع في القصيدة عادة لا طرف ثان مشارك في بناء الموضوع . ولذلك لم يكن النداء في شعره إلا خارجا عن معناه الأصلي .

ويكاد النداء في « الشوقيات » يختص – كالأمر – بالقصائد الطويلة منها . فهو من هذه الناحية أداة تنشيط لنفس المتقبل وتهيئة لطول نفس الشاعر . وكثيرا ما يصحب النداء الأمر في الطوالع عندما يكون المسند إليه فعل الأمر معينا نسبيا على ما بينا ويحتل الصدارة عادة ويتأخر عنه فعل الأمر . فالنداء من أساليب الاستهلال الهامة في شعر شوقي ، يساهم هو كذلك في تصوير أزمة الشاعر في مقدمة القصيدة تمهيدا لتفصيلها فيما يلي المقدمة من أبيات .

وقد تكثر النداءات – كالاستفهامات أو أفعال الأمر – وتتجمع فتكون أقساما مستقلة في القصيدة ، الا أنّ النداء يختلف عن الاستفهام والأمر من حيث الدور في بناء القصيدة ، فهو يساهم في بنية القصيدة الداخلية ، يعين مراحلها أو يفصل فيها موضوعا عن موضوع ، إذ كثيرا ما يتردد في أشباه الطوالع ، بينما يساهم الاستفهام والأمر في بنية القصيدة الخارجيّة ولا يتردّدان بصفة خاصة في أشباه الطوالع .

(1) ج 3 ص 14 ، 20 – 24 .
(2) ج 3 ص 36 ، 18 – 22 .

يشغل النداء أشباه الطوالع كثيرا في مطولات « الشوقيات » ، فيرد في هذه الحالة محصورا في بيت واحد غير متبوع بنداء آخر مباشرة ، فيكون بمثابة المفتاح الجديد لموضوع جديد، وتكون المسافات بين أمثاله هي المسافات التي يستغرقها تحليل المواضيع المختلفة في القصيدة ، مما يخضع البنية الداخلية في القصيدة الطويلة لشبه إيقاع تخف به وطأة الطول ، وكثيرا ما تتجوهر به أمهات المعاني . هذا شأن النداء في كثير من أشباه الطوالع التي قامت عليها « الهمزية النبوية » :

8 يَا خَيْرَ مَنْ جاء الْوُجُـودَ ، تَحِيَّةً	مِـنْ مُرْسَلِينَ إِلَى الهُـدَى بك جاؤوا
47 يَـا أَيُّهَـا الأُمِّـيُّ ، حسبُـكَ رتبـةً	فِـي الْعِلْـمِ أنْ دَانَـتْ بِكَ الْعُلَماءُ
64 بِكَ يَا ابْـنَ عبدِ اللَّهِ قَامَتْ سَمْحَةٌ	بِالْحَـقِّ مِـنْ مِلَـلِ الْهَـوَى غَـرَّاءُ
83 يَا أَيُّهَا الْمُسْرَى بِـهِ شَـرَفًـا إِلَـى	مَـا لاَ تَـنَالُ الشَّمْسُ وَالجوزَاءُ
114 يَا مَـنْ لَهُ عِـزُّ الشَّفَاعَـةِ وَحْـدَهُ	وَهْـوَ الْمُنَـزَّهُ ، مَا لَـهُ شُفَعَـاءُ (1)

فقد خفت وطأة الطول الذي كانت عليه القصيدة إذ بلغت 131 بيت ، بهذا الترديد ، كما اتضحت مغازي مواضيعها بفضل تنويع المنادى الواحد وهو الرسول محمد ، فقد سمّاه « خيـر من جاء الوجـود » و« الأمّيّ » و« ابن عبد الله » و« المُسْرَى به » و« مَنْ له عز الشفاعة » . وهذه المعاني من أهمّ ما تركّزت عليه القصيدة . وقد كان النداء في عموم أشباه الطوالع هذه من باب التمجيد الديني .

ومن باب التمجيد التاريخي ترديده النداء في أشباه الطوالع التي قامت عليها قصيدته « على قبر نابليون » :

26 يَا عِصَامِيًّا حَـوَى الْمَجْـدَ سِوَى	فَضْلَـةٍ قَـدْ قُسِّمَـتْ فِـي المُعْرِقِينْ
52 يَـا مُلَقَّـى النَّصْـرِ فِـي أحْـلاَمِـهِ	أَيْنَ مِـنْ وَادِي الكَرَى (سنتِ هِلينْ)
61 يَا خَطِـيبَ الدّهْرِ هَلْ مَـالَ البِلَـى	بِلِسَانٍ كَانَ مِـيزَانَ الشُّـؤُونْ ؟
79 يَا كَثِيرَ الصَّيْـدِ لِلصَّيْـدِ الْعُـلاَ	قُمْ تأمَّلْ : كيف صادتْكَ المنُونْ (2)

(1) ج 1 ص 34 .

(2) ج 1 ص 253 ، نضيف الى المذكور ، النداء في الابيات 40 و 42 و 43 وهي داخلة في هذا الباب الا انها مفاتيح عناصر جزئية .

حيث سمّى نابليون « عصاميا » و« ملقى النصر في أحلامه » « وخطيب الدهر » و« كثير الصّيْد للصّيد العلا » . وفي هذه العناصر حصر معاني التمجيد (1) .

لكنّ شوقي قد يردّد النداء ولا ينوّع اسم المنادى ، فيتمحض إذّاك شبه الطالع إلى المناجاة ، تبين تعلق الشاعر بالمسمى قدر تعلقه بالاسم ، أو هو تعلق بالمنادى ذاته قبل التعلق بصفاته .

من ذلك ترديد ندائه « أبا الهول » في باب التمجيد التاريخي أيضا :

1 أبَـا الْهَـوْلِ ، طَـالَ عَلَيْـكَ العُصُـرْ ... وبُلّغْـتَ في الأرْضِ أقْصَى العُمُرْ

6 أبَـا الهَوْلِ ، مَاذَا وَرَاءَ البَقَـا ... ءِ – إذا مَـا تطاول – غَيْـرُ الضجرْ ؟

11 أبَـا الْهَـوْلِ ، مَـا أنْتَ في الْمُعضلاَ ... تِ ؟ لَقَـدْ ضَلّتِ السُّبْـلَ فيكَ الفِكَرْ

18 أبَـا الْهَـوْلِ ، وَيْحَـكَ لاَ يُسْتَقَـلْــــــــلُ مَعَ الدّهْرِ شَـيْءٌ وَلاَ يُحْتَقَرْ

25 أبَـا الْهَـوْلِ ، أنْـتَ نَـدِيـمُ الزّمَا ... نِ ، نَجِـيُّ الأوَانِ ، سَمِيرُ الْعُصُرْ

58 أبَـا الْهَوْلِ ، لَوْ لَمْ تَكُنْ آيَةً ... لَكَـانَ وَفَـاؤكَ إحْـدَى الْعِبَـرْ (2)

كما قد يردّد النداء وقد تنوع فيه المنادى نفسه ، فيكون في القصيدة شبه التفات من قسم إلى آخر وتنبيه على إمكانية استقلال كل قسم بنفسه عن القصيدة .

ومن هذا القبيل أشباه الطوالع التالية :

12 يَـا ابْنَ الذِيـنَ إذَا الحرُوبُ تَتَـابَعَتْ ... صَلّـوا عَلَى حَدّ السُّيُوفِ وَصَامُوا

25 يَـا بـربـرُوسُ ، عَلَى ثـرَاكَ تَحِـيّةٌ ... وَعَلَى سَمِيِّـكَ فِـي الْبِحَارِ سَلاَمُ

40 يَـا مَعْشَـرَ الاسْـلاَمِ ، فِـي أسطولِكُمْ ... عِـزٌّ لكمْ ، وَوِقَـايَـةٌ ، وَسَـلاَمُ (3)

في الأول خاطب الخليفة العثماني الحاكم إذاك محمد رشاد الخامس ، وفي الثاني خاطب البطل العثماني الفقيد بربروس الذي جعلت الحكومة اسمه علَماً على أول بارجة في الأسطول العثماني ، وفي الأخير « التفت » إلى المسلمين قاطبة . وكان النداء في كل حالة انطلاقة جديدة في القصيدة نحو موضوع جديد .

---

(1) انظر كذلك في نداء فقيد مرثي ج 3 ص 121 ، 19 و 40 .

(2) ج 1 ص 132 انظر كذلك في نداء جماد ج 2 ص 27 ، 1 و 5 .

(3) ج 1 ص 226 .

أما إذا كثرت النداءات وتجمعت فكونت أقساما مستقلة في القصيدة ، فإنه لا تكون لها طرافة خاصة تستدعي التوقف . فإنها تأتي إذاك مختلفة المعاني بحسب حقيقة المنادى ونوعه وعدده وبحسب السياق الذي ترد فيه ، تأتي للالتماس والابتهال (1) وتأتي للتفجع (2) ولغير ذلك من المعاني .

* * * *

إن النداء من أساليب الاستهلال الأساسية في شعر شوقي ، يستهلّ به القسم الجديد في القصيدة المتعددة الأقسام ، وهو بهذا الدور يبرز أزمة الشاعر في كل مرحلة . ومساهمته في بنية القصيدة الداخلية أكثر من مساهمته في بنيتها الخارجية . فهو يحدد مختلف المراحل تحديدا ماديا ومعنويا في نفس الوقت . انه فاصل واصل يخفف وطأة الطول ويجوهر أمهات المعاني .

***

فلئن كان التحول من الخبر إلى الانشاء يمثل في عمومه – كما بينا – تحولا من جانب القرار في اللغة إلى جانب التحرك ، فإنه ، في مستوى العقل يمثّل تحولا من النشاط إلى التعطل ، بينما هو يمثل في مستوى العاطفة تحولا من الهدوء إلى التأجج .

أما ترجمته ذلك من الناحية الفنية فقد كشفت أن الأساليب الإنشائية تمثل في « الشوقيات » – اعتمادا على أبرز مظاهرها المحللة – عوامل تنشيط للباث والمتقبّل معا ، وحلقات دفع للقصيدة نحو الغاية ، ولقاحات توليد لمعانيها . وهي بذلك تهوّن ثقل الطول في القصيدة وفي نفس الوقت تساهم في إطالتها .

الخاتمة :

إنّ المعارضات والحكايات تمثل ما يقرب من ربع أشعار « الشوقيات » ، وتمثل اتجاها طريفا كان لشوقي في بناء القصيدة العربية .

نقول هذا رغم أن الحكاية من أقدم ما كتب العرب نثرا ، والمعارضة من اقدم ما سنّ شعراء العرب . فمشكل الجدة والقدم لا اعتبار له في مجال التقييم العلمي عندنا ، إنما الاعتبار كله لمدى التوغل في الاتجاه ، ولمدى التوفيق في إبراز الشخصية في لوحات من الجمال شخصية رغم قيد القدم . وهذا أمر وفّق إليه شوقي في معارضاته وحكاياته .

أما لغة النظم – كما تجلت لنا من خلال بنية الجملة في شعره – فقد كانت ملتزمة بحدود القواعد في العربية في بعض جوانبها حينا ، متحولة عن أوضاعها الأصلية ، حينا آخر . لكنها لم تخل من مرونة في ثبوتها ، ولا من استقامة في تحولها . أما المرونة فبفضل اتساع نطاق الدلالة فيها بحيث كانت تؤدي أكثر

---

(1) ج 1 ص 98 ، 17 – 19 .

(2) ج 3 ص 140 ، 27 – 31

مما وضعت له في الأصل من دلالات فهي أبدا مشحونة بزيادات ، وأما الاستقامة فبفضل ابتعاد التصرف فيها عن الشذوذ المخل . فإنها لم تدخل تحت طائلة الخطا واللحن . وإذا استثنينا ما لا يعول عليه من مظاهر ، لم نجد التجوّز فيها إلا خلاّقا ، يقرّب مأخذا ويطوع معتاصا .

لا يعني هذا أن هياكل الكلام انتهت في ديوان شوقي إلى التلفيق وإنما يعني أنها قامت على التوفيق بين أصول في النظم ، باحترامها كان السمو بالجانب الثقافي من صورة الجمال ، وبين شطحات في الفن ، بالانسياب إليها كان الفوز برسم العطاء الشخصي فيها .

إن شعر شوقي يشهد بأن الخلق الفني لا يتأتى إلا إذا قامت مظاهره على تربة صالحة تغذّي أعراقها وامتدّت في فضاء واسع ينفس على أعرافها .

القسم الثالث

أساليب أقسام الكلام

المقدمـة :

نصرف العناية في هذا القسم إلى دراسة أساليب أقسام الكلام . وأقسام الكلام ثلاثة : اسم وفعل وحرف . ولكننا سوف لا نقيم تخطيطنا على فصول ثلاثة تراعي هذا التبويب الثلاثي ، لأننا لا ننطلق من الواقع اللغوي ونقتفي أثره في شعر شوقي ونبني أحكامنا على مدى تطبيقه وحدوده ، وإنما ننطلق من واقع الاستعمال عند الشاعر ومدى الطرافة فيه ، ومنه نستمدّ فصولنا ولأن هذه الأقسام الثلاثة اختلفت في الأهمية في شعر الشاعر بحيث لم تَسْتَوِ في الحظّ من التحليل عندنا .

وقد استرعت مفردات الكلام في « الشوقيات » انتباهنا بأنواعها نفسها ، فتطلبت منا الوقوف عندها من حيث هي أسماء وأفعال وحروف ، واسترعت انتباهنا بمبانيها فتطلبت الوقوف عند خصائص البنية فيها ، كما استرعت انتباهنا بدلالاتها فاستوجب الأمر التوقف عند الطاقة الدلالية فيها واسترعت انتباهنا بوظائفها ، فتطلبت منا النظـر في أثرها في الأشعار وقد استرعت انتباهنا أحيانا أخرى بأكثر من جانب فيها فاحتجنا إلى درس ذلك بما يستحقّ من عناية . وأخرجنا عملنا فصولا لا تشمل مختلف القضايا اللغوية المختصة بمفردات العربية ، ولكنها تجمع أبرز مظاهر التصرف في إجراء مفردات اللغة على ما نراها عليه في « الشوقيـات » .

الفصـل الأول

التنكيـــر والتعـريـف

إذا كان التنكير يقابل التعريف في اللغة ، فإنّ الأسماء التي هي في الظاهر نكرة أو معرفة لا ترد تامّة التقابل في النصوص دائما ، إذ تقلّ في الاستعمال المعارف المحضة منها وتقلّ بصفة محسوسة النكرات المحضة بينما تكثر الأسماء التي بين المنزلتين .

وإذا هانت معالجة الأسماء المجردة من الأداة « أل » لتعيين درجة التنكير والتعريف فيها ، فإنّ معالجة الأسماء المتّصلة « أل » شاقّة ، ذلك أنّها لا تتهيأ بمراجعة أوضاع اللغة ولا تتهيأ إلا قليلا بقرائن السيـاق المذكورة . وأكثر ما تتمّ بمراجعة حال الكلام وبما أقره الالمام بالموضوع في الذهن . ولذلك خصّ النحاة أداة « التعريف » « أل » بتحاليل ضافية (1) ، وبوّبوا الأسماء المعرفة بـ« أل » — حسب الدلالة في السيـاق — أبوابا متنوعة (2) .

فإلى جانب باب المعرفة المحضة وباب النكرة المحضة يتعيّن في تقديرنا إضافة باب لما ليس محضا من المعارف والنكرات يضمّ الأسماء التي لا يطابق ظاهر لفظها باطن معناها من حيث إفادة التعريف والتنكير .

فالمعارف المحضة هي — على هذا الأساس — قسمان : معارف بفضل وضعها اللغوي (العلم ، الضمير ، اسم الاشارة ، اسم الموصول) ومعارف بواسطة التركيب (المعرف بالاضـافة ، والمعرف بـ« أل » العهدية ، وهي التي يكون معهودها ذكريّا أي سبق ذكره فزال عنه الابهام فيما سبق من كلام ، أو ذهنيّا أي لم يخل ذهن المتقبل منه وان لم يسبق ذكره ، أو حضوريا أي دلّ عليه حال الكلام) .

---

(1) ابن هشام ، مغني اللبيب . ج 1 ص 49 — 51 .
(2) المصدر نفسه ، ج 2 ص 428 — 429 و 432 .

وما ليس محضا من المعارف والنكرات تدخل فيه المعارف التي كالنكرات (وهي التي اتصلت بـ« أل » الجنسيّة التي تأتي لاستغراق المفرد أو لاستغراق خصائص الأفراد أو لتعريف الماهية) والنكرات التي كالمعارف (وهي المقيدة لفظيا أو معنويا وأحسن أمثلتها : النكرة الموصوفة) .

أمّا النكرات المحضة فتضمّ كلّ اسم لم يدخل في الحالات السابقة . وانّ عناية العرب الفائقة بأداة « أل » ووضعية الأسماء المتصلة بها ، درسا وتحليلا ، تدلّ بجلاء على سيطرة النحاة السيطرة المحكمة على جوانب القضية المتشعبة وانسحاب أحكامهم في التعريف والتنكير على مختلف الاستعمالات في العربية .

إلا أنَّ نظرنا في « الشوقيات » مكّننا من ملاحظة نزعات خاصّة في اجراء التعريف والتنكير نحلّل فيما يلي أبرز مّا يمثلها .

1 – بين التنكير والتعريف :

أ – التعريف بـ(أل) الذي كالتنكير يفيد الاستغراق :

يغلب في شعر شوقي تعريف الاسم بأداة (أل) بدون أن يفيد التعريف المحض وإنما يفيد الاستغراق على حدّ عبارة النحاة . وهذه الظاهرة ليست الا ملائمة للشعر . لأنّ الشعر لا يسمي الأشياء ليوسع بها المعرفة دائما فيحتاج إلى التحقيق المطلق وإنما أكثر ما تسمى الأشياء في الشعر بصور وأشكال توحي بعوالم موجودة في باطنها بالقوة وليست موجودة في ظاهرها بالفعل .

وأكثر ما وجدنا الأسماء المعرفة بـ(أل) الاستغراقية تفيد الكمال في الصفة هذا ما يسمى باستغراق خصائص الأفراد – دون الأفراد – وهو شمول كيفي ينقلنا من إبهام الذات إلى تعيين الصفات : في هذه الحالة تضعف دلالة الاسم على ذات الشيء التي تفيدها اللغة وتقوى دلالته على صفاته وصفات أمثاله التي يحتّمها السياق بفضل التعريف الاستغراقي :

– وَلَكَ الْمُنْشَآتُ فِي كُلِّ بَحْرٍ وَلَكَ البرُّ أرْضُهُ وَالسَّمَاءُ (1)
– دَارَتِ الدّائِرَاتُ فِيكَ ، وَنَالَتْ هَذِهِ الأمَّةَ اليَدُ الْعَسْرَاءُ (2)
– وَتحتَ جنانِكِ (يا دمشْقُ) الأنهارتجرِي وَمِلْءُ رُبَاكِ أوْرَاقٌ ووُرْقُ (3)

« فالمنشآت » في الأول و« الدّائرات » في الثاني و« الأنهار » في الثالث ، أسماء معرفة بـ« أل » ولكنها لم تفد مسميات معينة ولا أفادت في كلّ حالة جميع ما يقع عليه الاسم ، وإنما أفادت في كلّ مثال ما اجتمعت فيه كلّ الصفات التي يجوز تعليقها بذات المسمى .

---

(1) ج 1 ص 17 ، 80 .
(2) المصدر نفسه ، 84 .
(3) ج 2 ص 74 ، 6 .

ولقد قوي معنى « الكمال في الصفة » في هذه الأمثلة بخروج هذه الأسماء في صيغ من الجمع . لكن ذلك ليس شرطا فيها ، فإنّ الاسم يأتي كثيرا مفردا ليفيد هذا المعنى :

– وَأَنَا الْمُحْتَفِي بِتَارِيخِ مِصْرِ   من يصُنْ مجدَ قومِهِ صَانَ عِرْضَا (1)
– فَكُنِ الْحُرَّ اخْتِيَارًا   وَكُنِ الْحُرَّ انْتِخَابَا (2)
– حرٌّ ، وَأَنْتَ الحُرُّ فِي تَارِيخِهِ   سمحٌ ، وَأَنْتَ السمحُ في أَقْيَالِهِ
– فيضًا عَلَى الأَوْطانِ مِنْ حُرِّيَّةٍ   فَكِلا كُمَا الْمُفْتَكُ من أغلالِهِ (3)

« فالمحتفي » و« الحرّ » و« السمح » و« المفتك » أسماء مفردة معرّفة بـ« أل » الاستغراقية دلّت في كلّ حالة على الكمال في صفة المسمى .

وقد جاء الاستغراق مفيدا الشمول الكمّي فكان استغراقا للمفرد ذاته لا لصفاته ، ننتقل فيه من أعيان الأشياء إلى أجناسها كما في المثالين التاليين :

– كَبُرَتْ ذَاتُكَ العَلِيَّةُ أن تُحْصِي   ثَنَاهَا الأَلْقَابُ وَالأَسْمَاءُ (4)
– وَحَمَلْتُهُ فَوْقَ الْعُيُو   نِ ، وَفَوْقَ رَأْسِ الْجَدْوَلِ (5)

فـ« الألقاب » و« الأسماء » و« العيون » و« الجدول » أفادت « أل » في جميعها معنى « كل » حقيقة لا مجازا ، فخرجنا مثلا من معنى اللقب من حيث هو لقب معيّن إلى معنى اللقب من حيث هو يدلّ على الجنس – ان صحّ التعبير – وليس هذا كمعنى كمال الصّفة في ذات المسمى كما سبق .

ومن باب الاستغراق كذلك أن يأتي الاسم معرفا « بأل » لا يفيد شيئا غير الاشارة إلى حقيقة الشيء العامة دون مظاهره :

– أَوْسَخَا بِالْمَالِ ، أَوْ قَدْ   دَمَ جَاهًا وَانْتِسَابَا (6)
– إِنْ أَنْتَ أَطْلَعْتَ الْمُمَثِّلَ نَاقِصًا   لَمْ تَلْقَ عِنْدَ كَمَالِهِ التَّمْثِيلَا (7)

« فالمال » في « الأول » و« التمثيل » في الثاني أفادا « الماهية » في مستوى التجريد .

وتجدر الاشارة إلى أنّ وفرة ورود الأسماء معرفة « بأل » لافادة الاستغراق ، في شعر « الشوقيات » هي موصولة بوفرة ورود الاستغراق لافادة الكمال في الصفة وهذا يعرب عن مجيء هذه الأسماء للتكثيف الكيفي الذي يفضي إلى التهويل أو التمجيد أو ما إليهما بحسب المقام .

(1) ج 2 ص 54 ، 19 .
(2) ج 1 ص 90 ، 14 .
(3) ج 1 ص 169 ، 2 و 3 .
(4) ج 1 ص 17 ، 77 .
(5) ج 1 ص 176 ، 18 .
(6) ج 1 ص 90 ، 18 .
(7) ج 1 ص 180 ، 58 .

ب – التعريف المحض « بأل » العهدية ، لمعهـــود ليس سابقـا في غير ذهن المثقف ، يفيد التخصيص :

إنّ الاشارة إلى أن شوقي يستعمل إلى جانب ما ذكر التعريف المحض في شعره بـ« أل » العهدية بمختلف هيئات معهودها . ليس هاما في حدّ ذاته . لكن الهامّ هو أن نلح على غلبة ورود المعهود ذهنيا ، لم يسبق ذكره ولا دلّ عليه حال الكلام وإنما أحضره في ذهن المتقبل السياق العام . ولابدّ لنا هنا من الاشارة إلى أنّ التعريف المحض بـ« أل » العهدية في « الشوقيات » لا يهون في الغالب إلا على صنف من المتقبلين هم الذين في مستوى ثقافي ذي بـال . فالمعهـود ينبغي أن يكـون سابقا في الذهـن بأثر ثقافة واسعة لا بأثر سياق الكلام المحدود . وإلى هذه الظاهرة يرجع ما منيت به بعضُ معاني الشاعر من انغلاق ، لكنّ ذلك لم يصل إلى حدّ اللغز المبهم إذ كان للتأويل في أكثر الحالات مجال .

في درجة أولى نجد المعهود قريب المأخذ من المتمرن على روح شوقي ، فالالمام بنصيب من شعر الرجلْ يكفي وحده لتبين المدلول ، وأحسن مثال على ذلك استعماله « الوادي » للنيل :

– أمُعلِّمـي « الوَادِي » وساسـةَ نشْئِـه ... وَالطابعيـنَ شبابَـهُ الـمَأمُـولاَ (1)
– البَرْلَمَـانُ غـدًا يَمُـدُّ رِوَاقَـهُ ... ظِلاًّ على « الوادي » السعيـد ظَلِيلا (2)
– يَا نُسُـورًا هَبَطُـوا « الوادي » عَلَـى ... سالـفِ الحُـبِّ وَمَأثُـور الـوَلاءْ (3)

فالوادي معرفة محضة من حيث دلالته على « النيل » ، والمعهود ذهني لأنّه لم يسبق هذه الاستعمالاتِ ذكر النيل في السياق ولا يُمكّنُ السياق المحدود من تبيّن المقصود الا المتمرن على روح شوقي .

وكذلك استعماله « القناة » لقناة السويس :

وَلَـنْ تَرْتَضِـي أنْ تُقَـدَّ الـقَنَـاةُ ... وَيُبْتَـرَ مِـنْ مِصْرَ سُودَانُهَـا (4)

وقد يبعد مأخذ المدلول في حالات أخرى بحسب بعد المتقبل زمانا ومكانا وبحسب حظه من الثقافة اللازمة لذلك في الحالتين . ففي قوله :

غَـدًا عَلَى الثغرِ غَادٍ مِـنْ موَاكبكمْ ... فرَاحَ مبتسَم الأَرْجَاءِ جَذْلاَنَـا (5)

يعسـر ادراك أن المقصود « بالثغـر » إنما هو الاسكندريـة ، الا على المطلع . كمـا يعسـر إدراك المقصود « بالتصريح » في قوله :

– إذَا التَّصْرِيحُ كَانَ بـرَاحَ كفـرٍ ... فلِمْ جُـنَّ الرجَـالُ بِهِ غرَامًـا (6) ؟

(1) ج 1 ص 180 ، 22 .
(2) المصدر نفسه ص 50 .
(3) ج 2 ص 3 ، 15 .
(4) ج 1 ص 262 ، 36 .
(5) ج 1 ص 275 ، 20 .
(6) ج 1 ص 221 ، 25 .

هو تصريح 28 فبراير ، والسياق الرثائي السياسي لا يكفي وحده لتعيين المدلول . وكذلك الشأن بالنسبة إلى قوله « المسجدين » في حديثه عن جامع الأزهر ثالثا :

وَاذكُرْه بَعْدَ المَسْجدِيْنِ ، مُعَظِّماً لمساجد اللّه الثَّلاثَةِ مُكْبِراً (1)

وأراد بالمسجدين : المسجد الحرام والمسجد الأقصى .

أو قوله :

قَالُوا : الكتابُ ، وقامَ كُلُّ لُ مُفَسِّرٍ وَمُؤَوِّلِ (2)

و« الكتاب » تعريف للقرآن محض .

وإنّ المدلول ليختفي في حالة أخرى إلى حدّ لا يكشف عنه النقاب الا واسع الثقافة :

– حلَّتْ مَكَانَتَا عِنْدَهُمْ فَوْقَ المُعَلِّمِ وَالزَّعِيمِ (3)

– وَسَوَارٍ كَأَنَّهَا فِي اسْتِوَاءٍ أَلِفَاتُ الوَزِيرِ في عَرْضِ طِرْسِ (4)

فالمعلم في الأول أرسطو – وهذه كناية جاهزة استعملها العرب فقالوا « المعلم الأول » – و« الزعيم » من عساه يكون ؟ يجوز أن يكون افلاطون ، كما يجوز أن يكون قصد به أرسطو نفسه .

أما « الوزير » في الثاني فهو ابن مقلة المشهور بجودة الخطّ .

وإنّ مأخذ المدلول ليزداد بعدا في حالات إلى حدّ لا يسعفنا فيه الا التأويل :

وَالغُبَارُ الَّذِي على صَفْحَتَيْهَا دَوَرَانُ الرَّحَى عَلَى الأَجْسَادِ (5)

علّق الناشر على هذا البيت فقال : « المفهوم من المقام أنّ الرحى المقصودة هي رحى المنون ، فاكتفى بتعريفها « بأل » كأنه يقول : الرحى المعهودة » .

هذا الضرب من التعريف لا يؤول إلى التنكير بل لا يتزحزح عن التعريف المحض ولكنّ سبيل الوقوع عليه ليست في مأمن من الاختفاء .

وقد يوضح اطراد بعض التسميات منذ القديم السبيل إلى مسمّياتها كتسمية القرآن « بالكتاب » أو تسمية أرسطو « بالمعلم » ولكنه لا ينفي ضرورة التثقف – حتى في هذه الحالة – لادراك الاجراء نفسه .

وقد بدا لنا أنّ هذا الضرب من التعريف بديل للتعريف بالاضافة في أكثر الأحيان، فقد جاء كالمعوض للتعريف بالاضافة مع ما ينجرّ عن هذا التعويض من بعد مأخذ ، وأنّ التركيب ليستقيم بالعدول

(1) ج 1 ص 151 ، 3 .
(2) ج 1 ص 176 ، 43 .
(3) ج 1 ص 218 ، 26 .
(4) ج 2 ص 44 ، 70 .
(5) ج 3 ص ، 55 ، 5 .

عنه إلى التعريف بالاضافة ، وأنّه في مستوى المعنى لم يخرج عن معنى التخصيص ، والتخصيص من معاني الاضافة .

ج — النكرة المحضة في الظاهر تنزع في الباطن إلى التعريف :

بينّا أن النكرة المحضة عند العرب هي التي لم تشبها شائبة التعريف بوجه من الوجوه . لكنّ النكرة قد ترد في « الشوقيات » محضة على المشروط فيها إلا أنّ المعنى لا يستقيم بها إلا على اعتبارها معرفة محضة أو نكرة غير محضة ، وذلك في تراكيب بدت فيها كالمحذوفة الأداة « أل » في أغلب الحالات . ولئن جاز إدخال هذا الأسلوب في باب الحذف ، فإنّ إدراجه هاهنا أولى من قبل طرافة حضور شائبة التعريف في هذه الحالات ورجوعها إلى حدث تركيبي .

فقد دلّ التنكير المحض أحيانا على التعريف المحض كما في قوله :

شُعُوبُكَ فِي شَرْقِ البِلَادِ وغَرْبِهَا كأصحابِ كهفٍ في عميقِ سُبَاتِ (1)

فمفرد « كهف » دلّ على نكرة في الظاهر ، لم يقيّدها لفظ آخر ولا معنى ، ولا نرى البيت يستقيم بها إلا على اعتبارها محذوفة الأداة « أل » وعلى تعلقها بمدلول معين لا توحي به إلا الصورة القرآنية في هذا المقام .

وفي قوله يرثي يعقوب صرّوف :

رَأى اللّهُ أنْ تُلْقَى إلَيْكَ صَحِيفَةٌ فَنَزَّهْتَهَا عَنْ هَوْشَةٍ وَكِذَابِ (2)

أخرج « صحيفة » في أقصى حدّ يكون عليه التنكير ، بحيث يبقى المدلول نكرة محضة ما لم يلم بملابسات القضية ، وقد فصل الناشر هذه الملابسات فقال : « هذه الصحيفة هي مجلة المقتطف التي تعد بحق أمجد صحيفة علمية أدبية في الشرق العربي كلّه ، وكان الفقيد مختصا بتحريرها » .

وقد دلّ التنكير المحض أحيانا أخرى على الاستغراق ، منتقلا بذلك إلى منزلة وسطى بين التنكير والتعريف .

منه ما جاء لتعريف الماهية كتنكير « أميّة » في قوله :

أوْ رَأى أمِّيَّةً ، فَاخْتَلَبَ الجهلَ اخْتِلَابَا (3)

حيث قصد إلى « الأميّة » في معناها المجرّد ، مثلما أرادها في لفظ « الجهل » في العجز (4) .

---

(1) ج 1 ص 98 ، 37 .

(2) ج 3 ص 29 ، 22 مع الملاحظ أن المقدر حذفه ها هنا هو المضاف اليه لا الاداة « أل » .

(3) ج 1 ص 90 ، 19 .

(4) ومثلما أرادها في لفظ « المال » في البيت الذي سبق هذا في القصيدة ، وقد استشهدنا به .

وكتنكير « قول » في قوله :

فَقُلْ لِبَانٍ بِقَوْلٍ رُكْنَ مَمْلَكَةٍ   على الكتائب يُبْنَى المُلْكُ لاالكُتُبِ (1)

وأراد « القول » في معناه المجرّد

وممّا كان منه لاستغراق المفرد تنكير الاسمين « لئيم » و« وقاح » في قوله :

وَقَلِّلَنَ مِنْ ذَاكَ اللِّسَانِ حَدِيدَةً   يَخْشَى لَئِيمٌ بَأسَهَا وَوَقَاحُ (2)

فالمنتظر أن يرد لئيم ووقاح معرفين « بأل » الاستغراقية (فالمعنى لا يستقيم إلا بدلالة الاسمين على استغراق المفرد) ولكنهما وردا مجردين من « أل » وبقيا مع ذلك يدلان على الاستغراق .

2 — تعريف الاسم بوسيلتين معا :

لا تسمح اللغة بالجمع بين وسيلتين في تعريف الاسم الواحد ، إلا في حالة واحدة يبدو أنها وليدة الجمع بين التعريف بـ« أل » والتعريف بالاضافة ، غير أنها خرجت من حيث الاجراء ، عن التركيب الاضافي إلى التركيب الاسنادي .

ومن أمثلة ذلك قول شوقي :

(هُنَّ) الْوَالِدَاتُ بَنِيهِم وَبَنَاتِهِم   الْحَائِطَاتُ الْعِرضَ كَالأَسوَارِ

الصَّابِرَاتُ لِضَرَّةٍ وَمَضَرَّةٍ   الْمُحْيِيَاتُ اللَّيْلَ بِالأَذْكَارِ (3)

وبدائله قوله « والداتُ البنين ، وحائطات العرض ، ومحييات الليل » .

لكن الاضافة في المستعمل فقدت شكلها وكذلك قيمتها بسبب مجيء كلّ مضاف في هذه الأمثلة إسما مشتقا قام مقام فعله وتطلب ما يتطلبه فعله . فهذه الحالة مقيدة بشرط ورود « المضاف » إسما مشتقا قائما مقام فعله و« المضاف إليه» إسما ظاهرا ، مما يؤول بالتركيب إلى صورة لا تسمح بالحديث عن الجمع بين تعريفين . وهكذا تتأكد — بهذه الحالة التي توهم في الظاهر بالخلاف — نزعة العربية إلى عدم الجمع بين وسيلتين في تعريف الاسم الواحد .

لكن في « الشوقيات » نزعة واضحة إلى تعريف الاسم بوسيلتين معا : العلميّة مع الاضافة ، أو التعريف بـ« أل » مع الاضافة ، على غير الوجه السابق .

(1) ج 3 ص 29 ، 22 .
(2) ج 3 ص 51 ، 25 .
(3) ج 1 ص 129 ، 10 — 11 .

أ ـ العلمية مع الاضافة :

فمن مظاهر الجمع بين تعريفين في الاسم الواحد في «الشوقيات» إضافة إسم العلم إلى معرفة بحيث تفقد الاضافة طاقتها الأصلية في التعبير عن التعريف وتكتسب طاقة جديدة للتعبير عن معان دقيقة أخرى :

ـ معنى النعت يأتي لابراز الصفة :

فقد يأتي تكثيف التعريف لما يأتي له النعت فيفيد إبراز الصفة في المنعوت مع قصرها عليه .

وقد جاء المضاف إليه مصدرا في حالات كثيرة :

ـ وَإذَا ثَيْبَةٌ لِعيسَى ، وَمنفيس وَنيلُ الثَّرَاءِ ، وَالْبَطْحاءُ (1)

ـ قِفْ نَاجِ أهْرَامَ الجلاَلِ ، وَنَادِ هَلْ مِنْ بُنَاتِكَ مجلسٌ أوْ نادِ (2) ؟

ـ مِنْ بَعْدِ مَا زَفُّوا لإدْوَرْدَ الْعُلاَ فَتْحًا عريضًا في البلادِ ، طويلاَ (3)

هذا مظهر من الوصف بالمصدر ، فـ« نيل الثراء » : النيل الثري ، و« أهرام الجلال » : الأهرام الجليلة ، و« ادورد العلا » : إدْوَرْدُ العليّ .

وجاء المضاف إليه كذلك إسم علم وضميرا متصلا ، وإسما جامدا أو مشتقا :

ـ إلَى عرفَاتِ اللَّه يَا خيرَ زَائرٍ عَلَيْكَ سَلاَمُ اللَّهِ فِي عَرَفَاتِ (4)

ـ وَلَنْ تَرْتَضِي أنْ تُقَدَّ الْقَنَاةُ وَيُبْتَرَ مِنْ مصْرَ سودَانُهَا (5)

ـ مَنْ كعَمْرِو الْبِلاَدِ وَالضَّادُ مِمَّا شَادَ فيهَا ، وَالملَّةُ الْغَرَّاءُ (6)

ـ سَلْ كِلُوبتْرَةَ المَكَايِدِ : هَلاَّ صدَّهَا عن ولاءِ رُومَا الدَّهَاءُ (7) ؟

في كل هذه الحالات (عرفات الله ، سودانها ، عمرو البلاد ، كلوبترة المكايد) تبع إبراز الصفة قصر الصفة على الموصوف .

ـ معنى النعت يأتي للتشبيه :

وقد يأتي تكثيف التعريف لما يأتي له النعت أيضا فيفيد إبراز الصفة عن طريق التشبيه :

ـ حَاتِمُ الْمُلُوكِ إذَا ضَاقَ بِالنَّدَى النَّشَبُ (8)

ـ حَائِطُ الْفَنِّ وَبَانِي رُكْنِهِ مَعْبَدُ الألْحَانِ إسْحَاقُ الغنَاءْ (9)

---

(1) ج 1 ص 17 ، 181 .
(2) ج 1 ص 113 ، 1 .
(3) ج 1 ص 173 ، 28 .
(4) ج 1 ص 98 ، 1 .
(5) ج 1 ص 262 ، 36 .
(6) ج 1 ص 17 ، 223 .
(7) المصدر نفسه ، 125 .
(8) ج 2 ص 9 ، 71 .
(9) ج 3 ص 14 ، 7 .

في الأول شبّه المملوح في الملوك بحاتم الطائي في الكرماء ، فأبرز صفة الزعامة مقرونة بصفة الكرم .
وفي الثاني شبّه المرثي بمعبد فبإسحاق المغنييّن فأبرز فيه صفة التفوق في التلحين والغناء .

وقد كثر استخدام شوقي هذا الأسلوب في قصيدة « اعتداء » وقد ساعدت على الاكثار منه قافية القصيدة التي وردت غاية في الثراء ، فكانت ذات وصل وخروج . فقد قال في الزعيم السياسي سعد زغلول الذي نجا من محاولة اغتيال ولم تصبه إلا بعض الجراح :

نَجَا نُوحُهَا مِنْ يَدِ الْمُعْتَدِي	وَضَلَّ الْمُقَاتِلَ عُدْوَانُهَا
حَوَتْ دَمَكَ الأَرْضُ فِي أنْفِهَا	زَكِيًّا ، كَأَنَّكَ عُثْمَانُهَا
وَلَوْ زُلْتَ غُيِّبَ عَمْرُو الأُمُورِ	وَأَخْلَى الْمَنَابِرَ سَحْبَانُهَا
وَلَوْ لَمْ يُسَابِقْ (مدبّر الاغتيال) دُرُو	سَ الحيَاةِ لَبَصَّرَهُ الرُّشْدَ لُقْمانها (1)

فشبّه الشاعر المخاطب بنوح قائدا ، وشبهه بعثمان بن عفان مضحيا بدمه ، وبعمرو ابن العاص حاذقا فطنا ، وبسحبان وائل خطيبا ، ثم شبه مُقدّم الحكمة لمدبر الاغتيال بلقمان حكيما .

— معنى البدل يأتي لبيان الأصل :

ويعمد الشاعر إلى التكثيف مفيدا به معنى البدل يأتي لبيـان الأصل ، لكن مجيئه لهـذا المعنى دون مجيئه لمعنى النعت تواترا ، ومنه :

— فَإذَا قِيلَ : مَا مَفَاخِرُ مِصْرٍ ؟	قِيلَ : منهَا إيزِيسُهَا الْغَرَّاءُ (2)
— أَوْ كُنْتُ تَيْمُسُكُمْ ، مَلأتْ صَحَائِفِي	مدحًا ، يُرَدِّدُ في الوَرَى مَوْصُولاً (3)
— فِي مَدْحِ أَنْوَرِكَ الْجَرِي	ءِ وَفِي نِيَازِيكَ الْجَسُورْ
يَا شَوْكَتَ الاسْلامِ ، بَلْ	يَا فَاتِحَ البَلَدِ العسِيرْ (4)

هكذا بيّن أصل إيزيس (« ايزيسها » : الاهة مصر ، ايزيس) ، وبيـن أصل التيمس (« تيمسكم » : التيمس ، جريدتكم : الانكليز) ، وبيّن أصل أنْور ونِيـَازي وشَوْكت (« أنورك » ونيازيك « وشوكت الاسلام » : قوّاد الجيش العثماني) (5) .

(1) ج 1 ص 262 ، 4 و 12 و 15 و 21 .
(2) ج 1 ص 17 ، 154 .
(3) ج 1 ص 173 ، 34 .
(4) ج 1 ص 119 ، 62 — 63 .
(5) في البيت الاخير تكثيف التعريف أفاد معنى تابع المنادى

فنلاحظ أنّ تكثيف التعريف لم يخرج في كلّ الحالات عن إفادة الاتباع في مستوى المعنى . والاتباعُ قوامه التكثيف . فيتضح أنّ أسلوب الجمع بين وسيلتين في تعريف الاسم الواحد (العَلَميّة والاضافة) هو من مظاهر توسيع الدلالة على المسمى المباشر إلى الدلالة على خصائص المسمى .

ويتحتم علينا أن نلاحظ في هذا المجال أن عملية التكثيف هذه لم تولّدها أحيانا إلا نزعة الشاعر إلى ملء البيت بما يسد فراغ القالب الشعري وذلك في الحالات التي لا يتلاءم سياق المعنى مع خصائص المسمى بقدر ما يتلاءم مع المسمى ذاته .

دلت على ذلك بعض الأمثلة السابقة كقوله « عمرو الأمور » (1) حيث لا نرى وجها مفيدا لمزيد تعريف اسم العلم عمرو (بن العاص) بلفظ « الأمور » مضافا إليه ، خاصة مع ضبابيّة دلالة اللفظ في حد ذاته في هذا السياق .

ومما يدل عليه كذلك قوله :

سَجَدَتْ مِصرُ في الزّمانِ لإيزيس النّدى ، مَنْ لها اليدُ البيْضاءُ (2)

فلم يفد بإضافة لفظ « الندى » إلى اسم العلم « إيزيس » جديدا ، بل لقد كرّر فأدّى المعنى الذي في كلمة« النّدى » بالتعبير الجاهز « مَنْ لَهَا اليَدُ البَيْضَاءُ » أيضا .

وفي قوله يمدح الرسول :

يَا أحْمَدَ الخَيْرِ ، لي جَاهٌ بِتَسْمِيَتِي وكيفَ لا يَتَسَامَى بالرسول سَمِي (3)

فلئن تخيّر صفة الخير عنوانا للرسول محمد ، فلا نرى وجها يعطي هذه الصفة الأولويّة على صفات كثيرة أخرى عرف بها الرسول .

ب – الألف واللام مع الاضافة :

ومن مظاهر الجمع بين وسيلتين في تعريف الاسم الواحد « في الشوقيات » : التعريف بـ« أل » مع التعريف بالاضافة . لكنّ ذلك مخصوص بنوع واحد من الأسماء (المضافة) هي الأسماء المشتقة القائمة مقام أفعالها ، وبنوع واحد من الأسماء (المضاف إليها) هي الضمائر المتصلة . فإنّ تكثيف التعريف في هذه الحالة لم نجده في « الشوقيات » إلا في الاسم المشتق القائم مقام فعله والمعرّف « بأل » ، مضافا إلى ضمير متّصل . وهو وجه لا تُجوّزه اللغة على كل حال .

(1) ج 1 ص 262 ، 15 .
(2) ج 1 ص 17 ، 145 .
(3) ج 1 ص 190 ، 100 .

وقد لاحظنا أن شوقي يستخدم الاسم ذي التعريفين معطوفا على آخر لم يجمع فيه بين تعريفين على هذا الوجه ، كما في قوله :

وَاسْمَعْ بِمِصْرَ الْهَاتِفِيــــــنَ بِمَجْدِهَا والهاتفاتِ
وَالْجَاعِلِيهَا قِبْلَةً عند الترنُّم والصلاةِ (1)

فقال « الهاتفين بمجدها » ثم قال « الجاعليها » .

كما يستعمل الاسم ذي التعريفين مع آخر ذي التعريف الواحد وإن شاركه في الوظيفة :

السِّحرُ مِنْ سُودِ العُيُونِ لَقِيتُهُ وَالْبَابِلِيُّ بِلَحْظِهِنَّ سُقِيتُهُ
الْفَاتِرَاتِ وَمَا فَتَرْنَ رِمَايَةً بِمُسَدَّدٍ بينَ الضُّلُوعِ مَبِيتُهُ
النَّاعِسَاتِ الْمُوقِظَاتِي لِلْهَوَى المغرياتِ بِهِ وَكُنْتُ سَلِيتُهُ (2)

فقال « الموقظاتي » ثم « المغرياتِ » أمّا قوله « الفاترات » و« الناعسات » فكلاهما مشتق من لازم لا يتطلب مفعولا .

ولم نلحظ في مثل هذه الحالات أثرا لهذا الأسلوب في المعنى ، فبدا ذلك كالمسدّ لفراغات قالب الوزن .

لكننا وجدنا له أثرا إيجابيا في حالات أخرى من نوع قوله في خطاب مرثي :

إنَّ الْبَنَاتِ ذَخَائِرٌ مِنْ رَحْمَةٍ وَكُنُوزُ حُبٍّ صَادِقٍ وَوَفَاءِ
وَالسَّاهِرَاتُ لِعِلَّةٍ أَوْ كَبْرَةٍ وَالصَّابِرَاتُ لِشِدَّةٍ وَبَلاَءِ
وَالْبَاكِيَاتُكَ حِينَ يَنقطِعُ الْبُكَا وَالزَّائِرَاتُكَ فِي الْعَرَاءِ النائي
وَالذَّاكِرَاتُ مَا حَيِينَ تَحَدُّثًا بِسَوَالِفِ الحُرُمَاتِ وَالآلاَءِ (3)

ففي انتقال الشاعر من التعريف بوسيلة واحدة (الساهرات ، الصابرات) إلى التعريف بوسيلتين (الباكياتك - الزائراتك) تدرج من العام (كل البنات) إلى الخاص (بنات المرثيّ) ومن ثمّ إثبات للصفة في مستوى العموم وتأكيدها في مستوى الخصوص .

وكأنّ استعمال الاسم معرفا بوسيلتين في هذه الحالات يبيحه استعمال أخرى معرفة بوسيلة واحدة في نفس السياق من قبل مساعدة بعضها على بيان دلالة بعضها الآخر .

لكنّ الشاعر قد لا يستعمل مع الاسم المعرف بوسيلتين ما لعلّه يبيح هذا التعريف ، كما في قوله :

- كَفَى بِذُرَى الأَعْوَادِ مِنْبَرَ وَاعِظٍ وَبِالْمستقلّيهَا لِسَانَ صَوَابِ (4)
- المشتروكِ بِمَالِهِمْ وَدِمَائِهِمْ حِينَ الشُّيُوخُ بِجُبَّةٍ بَاعُوكِ (5)

---

(1) ج 3 ص 49 ، 25 .
(2) ج 2 ص 150 ، 1 - 3 .
(3) ج 3 ص 5 ، 44 - 47 .
(4) ج 3 ص 29 ، 15 .
(5) ج 1 ص 163 ، 47 .

حيث لم يترك تكثيف التعريف في « المستقلّيها » و« المشتروك » أثرا في المعنى .

أو قوله :

يَـوْم سَـارَ الصَّلِـيـبُ والحَـامِلـُـوهُ وَمَشَـى الغَـربُ : قَوْمُـهُ وَالنِّسَاءُ (1)

حيث أفاد تكثيف التعريف (في « الحاملوه ») الانتقال من النعت إلى الحال أي من الاتسام بصفة إلى صددية القيام بفعل . فجاء لمعنى واضح المعالم ، خصوصا وقد بدا الألف واللام زائدين حتى عن حاجة الوزن . فالاستغناء عنهما لا يصم البيت إلا بزحاف .

* * * * * *

إنّ شوقي يُولّد الطاقات الدلالية في الكلام باحترام قواعد اللغة حينا وبالتصرف فيها حينا آخر . يتأتّى له ذلك في الأول بتغليب ظاهرة على أخرى في الاستعمال كتغليبه الأسماء المعرفة « بأل » لافادة الاستغراق على غيرها وكتغليبه معنى الكمال في الصفة فيها على مختلف المعاني التي يفيدها الاستغراق مما انتهى به إلى إفادة معنى التكثيف الكيفي .

ويتأتى له ذلك في الثاني بتجاوز قواعد اللغة كتجاوزه قاعدة التعريف بجمعه بين وسيلتين معا تفيدانه في الاسم الواحد . الا أنّ هذا الهدم الجزئي لم نكد نلفيه في الغالب إلا مشفوعا ببناء كبير ، والبناء في هذه الحالة تمثل في إفادة معنى جديد ، كمعنى الاتباع الذي أفاده جمعه بين العلمية والاضافة .

(1) ج 1 ص 17 ، 238 .

الفصل الثاني

دلالة الاعلام

تعدّ أسماء الأعلام من المعارف المحضة في اللغة . وهي بذلك تساعد على تقييد الحدث بأصحابه وعوامله وظروفه . فتقرر حقيقته وتزيل ابهامه . لكنّ دلالة الأعلام في الكلام الانشائي تختلف عن دلالتها في الكلام التقريري . فإذا كانت في هذا ترجمان الواقع فهي في ذلك قبس الخيال ، وإذا كانت في الأول توحي فإنها في الثاني تخبر . فارتأينا تقسيم أعلام الكلام إلى ضربين : أعلام الإخبار ، وهي التي تعلقت بها أطوار الحدث واقتضى تسلسل الحديث ذكرها ، وهذه قلّما تتجاوز دلالة الاسم على المسمى . فهي في الجملة دلالتها في ذاتها ، وأعلام الايحاء وهي التي سيقت للتصوير عن طريق التشبيه أو الاستعارة أو الكناية ولم يقتضها عامل ما ، وإنما تخيرها الشاعر من رصيده الثقافي وارتضاها فنّه مثلا للموصوفات المسوقة ، فهذه الأعلام ليست دلالتها في ذاتها ولكن فيما وراءها من أبعاد وهي في الجملة تعكس ثقافة وتبلور نظرة وتجلي صورا وخيالات.

وليست كلّ أعلام التقرير أعلام إخبار فحسب ، ولا كلّ أعلام الانشاء أعلام إيحاء حتما والا فما أرهف الحدّ بين النثر والشعر وما أهون التفريق بينهما ! غير أنّ الكلام التقريري أكثر حاجة إلى الإخبار والكلام الانشائي أشد حاجة إلى الايحاء . ومنهج دراسة الدور الذي تؤديه الأعلام في أيّ سياق لا يسلم على كلّ حال إلا إذا تضمّن التفريق بين هذين المستويين .

و« الشوقيات » تزخر بالأعلام وجلّ أعلامها من قبيل أسماء الأشخاص وأسماء الأماكن والبلدان (1) . وقد تفيد دراستها بالانطلاق من ثبت عامّ يجمعها . لكنّ الثبت ليس شرطا في إفادتها .

---

(1) ان باع الشاعر ليتسع كثيرا الى استعمال أسماء الامم والأجناس (الترك – اليونان – الروم – الفرس – الهندوس – الاقباط العرب – اليهود –...) انظر مثلا ج 1 ص 17 و ج 1 ص 59. كما يتسع باعه الى استعمال اسماء الايام والوقائع. ومن نزعاته في ذلك أنه – وان ذكر بعض أيام العرب كيوم الجندل (ج 1 ص 179 ، 39) – فهو ينتزع الايام المجيدة من أطوار التاريخ ويحدث بها حديث العرب بأيامهم لا حديث الناظر الى التاريخ بتجرد ، كيوم قمبير أو يوم منفيس وواترو (ج 1 ص 17) ونصيبين والتل (ج 1 ص 18) وتمالية ورسا وملون وفرسالو (ج 1 ص 280) ...

وتكثر الأعلام في « الشوقيات » على وجه الخصوص في المراثي والقصائد التاريخية والدينية والاجتماعية . وهذه ظاهرة طبيعية بالنسبة إلى أعلام الاخبار – على الأقلّ – لأنّ انطلاق الشاعر في هذه الأغراض يكون عادة من مناسبة معينة أو يكون موضوع حديثه حقائق مضبوطة مقيدة بظروف محدودة .

وقد لاحظنا أنّ منزع استخدام الأعلام في « الشوقيات » واحد ، لا يكاد يختلف كثيرا من قصيدة إلى أخرى ، فارتأينا أن نفحص الأعلام في قصيدة بيانية كاملة ونتتبّعه فيها من أولها إلى آخرها في قسم أول . وذلك أجلى لدورها وأبين لدلالاتها . ورأينا أن نجمع مظاهر التفنن فيه في قسم ثان لا نتقيد فيه بسياق معين وذلك أوضح لأشكالها .

1 – منزع الأعلام :

اخترنا قصيدة « توت عنخ آمون » (1) وهي في تاريخ مصر القديم وتقع في 82 بيتا وقد تضمنت 28 علما بادخال اسم العلم الوارد عنوانا لها . وهذه الأعلام متفرقة في القصيدة غير متجمعة في سياق واحد . ونقتصر فيما يلي على ذكر الأبيات التي وردت فيها دون باقي الأبيات :

1 قِفِي – يَا أُخْتَ (يُوشعَ) – خَبِّرِينَا	أحَادِيثَ الْقُرُونِ الْغَابِرِينَا
8 أَأُمَّ الْمَالِكِينَ بَنِي (أُمُونٍ)	لِيَهْنِكِ أَنَّهُمْ نَزَعُوا (أَمُونَا)
9 وَلَدتَ لَهُ (المَآمينَ) الدوَاهِي	وَلَمْ تَلِدِي لَهُ قَطُّ (الأَمينَا)
11 مشتْ بِمَنَارِهِمْ في الأرْضِ (رُومَا)	وَمِنْ أَنْوَارِهِمْ قَبَسَتْ (أَثِينَا)
12 مُلُوكُ الدَّهْرِ بِالْوَادِي أَقَامُوا	عَلَى (وَادِي الملوك) مُحَجَّبِينَا
15 تَعَالَى (اللّهُ) كَانَ السِّحْرُ فِيهِمْ	أَلَيْسُوا لِلْحِجَارَةِ مُنْطِقِينَا
27 وَتَاجٍ مِنْ فَرَائِدِهِ (ابنُ سيتي)	وَمن خرزَاتِهِ (خُوفُو) وَ(مِينَا)
31 وَمَا (الْبَسْتِيلُ) الا بنت أمسٍ	وكم أكَلَ الحديدُ بهَا صحِينَا (كذا)
33 مُشَيَّدَةٍ لشاقي العُمْيِ (عِيسَى)	وَكَمْ سَمَلَ القُسُوسُ بِهَا عُيُونَا
34 أَخَا (اللُّوردَاتِ) مِثْلُكَ مَنْ تَحَلَّى	بِحِلْيَةِ آلَةِ الْمُتَطَوِّلِينَا

(1) ج 1 ص 266 .

35 لَكَ الأصْلُ الذي نَبَتَتْ عَلَيْهِ ... فُروعُ المَجْدِ مِنْ (كَرْنَارفونَا)

38 نَشَرْتَ صَحَائِفًا ، فجزتْكَ (مِصْرٌ) ... صَحَائِفَ سُؤْدَدٍ لا يَنْطَوِينَا

40 فلو (قَارونُ) فَوْقَ الأرْضِ الا ... تَمَنَّى لَوْ رضيتَ بِهِ قَرينَا

50 وَخُصًّا بِالْعِمَارِ وَبِالتحَايَا ... رُفَاتَ الْمَجْدِ مِنْ (تُوتَنْخَمِينَا)

52 يُخَالُ لِرَوْعَةِ التَّارِيخِ قُدَّتْ ... جَنَادِلُه العُلاَ مِنْ (طورسِينَا)

57 وقُولا لِلنَّزِيلِ قُدُومَ سعدٍ ... وحيًّا (اللّهُ) مَقْدَمَكَ الْيَمِينَا

59 خَرَجْتَ مِنَ القُبُورَ خُرُوجَ (عيسَى) ... عَلَيْكَ جَلاَلَةٌ فِي الْعَالَمِينَا

61 وَأقْسِمُ كُنْتَ فِي (لوزانَ) شُغْلاً ... وَكُنْتَ عَجِيبَةَ الْمُتَفَاوِضِينَا

64 سَيَقْضِي (كَرْزَنٌ) بِالأمْرِ عَنَّا ... وَحَاجَاتُ (الكِنَانَةِ) مَا قَضِينَا

72 وَهَلْ تَلْقَى (المُهيمِنَ) فوْقَ عَرْشٍ ... وَيَلْقَاهُ الْمَلاَ مُتَرَجِّلِينَا

81 زَمَانُ الْفَرْدِ يَا (فِرْعَوْنُ) وَلَّى ... وَدَالَتْ دَوْلَةُ الْمُتَجَبِّرِينَا

أ ــ تصنيف أعلام القصيدة :

أعلام الاخبار :

أسماء الأشخاص : (قيود الزمان)	أسماء الأماكن والبلدان : (قيود المكان)
ــ توت عنخ آمون 4	ــ وادي الملوك
ــ ابن سيتي	ــ مصر
ــ خوفو	ــ لوزان
ــ مينا	
ــ اللوردات	
ــ كارنارفون	
ــ كرزن	

أعـلام الايحـاء :

قيـود الزمـان	قيـود المكـان
– يوشع (مثال الاعجاز)	– رومـا } مثالا الحضارة
– المآمين (مثال الحلم والحزم)	– أثينـا } مثالا الحضارة
– الأميـن (مثال الغباوة والميوعة)	– البستيـل (مثال الظلم)
– عيسى 2 (مثال الرحمة)	– طورسينا (مثال القداسة)
– قارون (مثال الغنى)	– الكنانة : (مصر ، مثـال الوحدة الوطنية)
– فرعون (1) (مثال التجبّر)	

أسمـاء الجلالـة :

– الله 2 : في عبارتين جاهزتين .

– المهيمن : في عبارة غير جاهزة .

ب – خصائصهـا :

أسماء الأشخاص المكونة لأعلام الاخبار ضبطت الاطار الزمني الذي يقيد أحداث القصيدة ، فإذا بهذا الاطار مزدوج الأصول ، فالحديث في القصيدة هو عن :

– مصر في أزهى عهود تاريخها القديم أي تحت الفراعنة (توت عنخ آمون – ابن سيتي – خوفو – مينـا) .

– ومصر في أحلك عهود تاريخها المعاصر أي تحت الانكليز (اللوردات – كارنار فون – كرزن) .

أما أسماء البلدان والأماكن ، فقد حددت الاطار المكاني :

– الأصلي الواسع (مصر)

– الأصلي الضيق (وادي الملوك)

– الثانوي (لوزان)

فأعلام الإخبار هنا لا يتجاوز دورها تحديد موضوع الحديث وتدقيق بعض متعلقاته وتخصيص بعضها من بعض (وادي الملوك) وذكر أبرزها على سبيل المثال لا على سبيل الحصر (ابن سيتي – خوفو – مينـا) .

فإذا لم نجد استقصاء فلأن الاستقصاء من خصائص التقرير العلمي لا من خصائص الشعر . وإذا وجدنا إختيارا فلأن الشاعر لا تهمه من سلسلة الأحداث إلا بعض حلقاتها . وأعلام الاخبار في هذه القصيدة متنظرة متوقعة فذكرها في القصيدة عيّن الاطار العلمي ولم يخلق جوا شعريا ذا بال .

(1) هو في الظاهر من أعلام الاخبار لانه اسم الملوك مصر في القديم ، والقصيدة في تاريخ مصر القديم ولكنه ورد في خاتمة القصيدة حيث التفت الشاعر من ماضي مصر الى حاضرها فخاطب فيها الخديوي القائم اذاك واتخذ له صورة فرعون الجبار .

بينما نجد أسماء الأشخاص المكونة لأعلام الايحاء متنوعة المصادرة :

— تاريخ مصر القديم (فرعون)

— القصص القرآني (قارون)

— قصص الأديان (يوشع — عيسى)

— التاريخ الاسلامي (المأمين والأمين)

وقد استمدها شوقي من سجلات :

— الشعور الدينى

— والشعور العربي

— والشعور الوطني

أما أسماء البلدان (روما — أثينا) والأماكن (طورسينا) والمؤسسات (البستيل) فكانت من مصدرين :

— الغرب (روما — أثينا — البستيل)

— والشرق (طورسينا)

والغرب ينحصر عنده في أوروبا والشرق في مصر عادة .

والجدير بالذكر أن أعلام الايحاء التي قامت عليها هذه القصيدة — أسماء أشخاص كانت أم أسماء بلدان — سيقت للتصوير كلها فكانت صورا واصفة دائما :

— هي من باب التشبيه مثل : عيسى ، فقد شبه الشاعر خروج توت عنخ آمون من قبره (أي اكتشافه سنة 1923) بخروج عيسى من القبر على ما يعتقد النصارى) .

— وهي من باب الاستعارة مثل : **فرعون** ، فقد استعار صورته للخديوي عن طريق الالتفات .

— وهي من باب الكناية ، مثل **روما وأثينا** وقد كنّى بهاتين العاصمتين عن الحضارتين اللاتينية واليونانية وقد ظهرت في هاتين الأمتين أصول الحضارة الغربية ، وقد بدت أعلام الايحاء كالمثل الوافية الدلالة على ما استعملت له من المعاني . ومن هذه المثل ما هو مشترك معهود ، ومن ثم هو محدود الايحاء والشاعرية كمثال الرحمة في عيسى ومثال الغنى في قارون . وكذلك شأن ما كان شخصيا غير معهود ولا مبتذل ولم نتبين لتخصصه بالدلالة وجها معتبرا كمثال القداسة في طورسينا . انه مثل من مولدات الشاعر ولكنه لا يتميز بشيء يأهله لذلك . ووجدنا من مثل الشاعر — إلى جانب ذلك — ما كانت شخصية طريفة كمثال الحزم والحلم في المأمون ومثال الظلم في البستيل (1) .

(1) غير أن هذا المثال غريب هنا . ذلك أن المثل له تاريخ مصر ، بينما المثال من تاريخ فرنسا .

ما اسم الجلالة « الله » فلم تتجاوز درجة الدلالة فيه الصفر لوروده في الحالتين المذكورتين في عبارتين جاهزتين (تعالى الله ، حيا الله مقدمك) أما « المهيمن » فلم يرد في عبارة جاهزة ، وقد صرح به الشاعر عن معتقده وهو التوحيد في الله وطرح به في نفس الوقت قضية دينية .

فنستنتج أن أسماء الأشخاص المكونة لأعلام الاخبار في شعر شوقي تساعد على ضبط الاطار الزمني الذي يقيد أحداث القصيدة وتقوم أسماء البلدان والأماكن بدور تحديد الاطار المكاني . الا أنها لا تخلق جوا شعريا خاصا لأن وظيفتها لا تتعدى أداء هذا الدور ولأنها مُرتبطة بموضوع القصيدة فهي متوقعة يعرفها الملمّ بجملة أحداث الموضوع قبل تقبله من الشاعر شعرا أو هو لا يعرفها وإذاك لا يغنم الا أن يصبح على معرفة بها . فقصارى دورها أنها توسع المعرفة .

أما أعلام الايحاء في « الشوقيات » فلا ترتبط بالموضوع . وإن هي دلت على أزمنة وأمكنة فليست هيَ بالدلالة على الظرف تفيد . وإنما تؤدي وظيفتها بغير ما وضعت له في اللغة وبذلك هي تساهم في شعرية القصيد . فهي دالـة بحقيقتها : فهي مُثُـل عليـا مشتركة أو شخصيـة تترجـم عن نظرة الشاعر إلى الكون . وهي دالة بمصادرها ، ومصادرها عند شوقي هي في الأغلب الشعور الديني والشعور العربي والشعور الوطني إذا كانت أسماء أشخاص ، وهي الشـرق المنحصر في مصر والغـرب المنحصر في أوروبـا إذا كانت أسمـاء أماكن أو بلدان . وهي دالة بدورها الفني ، فهي تأتي للتصوير أبدا . فالشاعر يسوقها حيث يريد صورة مرئية . إلا أنها صورة ذهنية .

2 ـ أشكـال الاعـلام :

قد يرد اسم العلم مضاعف الشحن في«الشوقيات» أي دالا بأشكـال خاصـة يرد عليهـا بصرف النظر عـن دوره الأول أهـو الإخبـار أم الايحـاء . بهذه الأشكـال يستغـلّ الشاعـر طاقـات دلاليـة جديدة في هذا الاسم .

ومن هذه الأشكال استعمال إسم العلم بالتصرف في بنيته ، كاستعماله « المآمين » في القصيدة السابقة وهو جمع مأمون ، والأصل فيه الافراد . فجاء :

1) مشبها به وليس مقصودا لذاته . فعبر به عن توفر الخصال الحميدة في بني أمون .

2) وكان مجموعا للتعبير عن تعميم هذه الخصال فيهم جميعا وبنفس المستوى .

وكتأنيثه اللقب الخاص بملوك الرومان « قيصر » في وصف اليعسوب « ملكة النحل » :

فَاعْجَبْ لِعُمَّالٍ يُوَلُّـو نَ عَلَيْهِـمْ قَيْصَرَهْ (1)

فالتأنيث جعل لها ما يختص به الذكر في الناس ، لابراز تقدم الاناث على الذكور في النحل .

(1) ج 1 ص 145 ، 3 .

وقلّ أن يتصرف الشاعر في بنية اسم العلم بدون فائدة تذكر (1) ، ولكنه يفعل إذا تكرر نفس العلم في القصيدة الواحدة واقتضى التصرّف الوزن أو تحاشي التكرار ، كاستعماله « توت عَنخ آمون » في القصيدة المذكورة « توت عَنخ آمون » في العنوان و« أمون » في البيت الثامن و« وتوتنخمينا » في البيت الخمسين .

وليس معنى ذلك أنّ تكريره إسم العلم في القصيدة الواحدة بتصرّف لم يكن دائما إلا لغايات حمائيّة . فقد يكون التصرف في استعمال نفس العلم في القصيدة الواحدة لإثراء الدلالة أيضا . من ذلك أنه استعمل « هَوَساً » في البيت التالي :

أرُوتَـرُ ، لا تَـدسَّ السمَّ دسَّـا   وَمَهْـلاً فِـي التَّهَـوسِ يَا هَوَسَّا

واستعمل « هافاس » في هذا البيت من نفس القصيدة :

فَسَـلْ رُوتَـرُ ، وَسَلْ هَافَاسَ عَنْهَا   فَإِنَّ لَدَيْهِمَا الْخَبَرَ الْيَقِينَا (2)

وقد قصد في الحالتين الشركة البرقية المعروفة ، إلا أنه بتحريف الاسم في الأول ورّى ما تفيده مادّة « هوس » في اللغة بما يفيده العلم ، وفي نفس الوقت جانس بين المصدر « التهوّس » و« هَوَسَّا » .

وقد تصرف في اسم مدينة « زَحلَة » ، فسماها « زَحْلَة » في العنوان و« زُحَيْلَة » في بيت 30 :

مَـرْآكِ مَـرْآهُ وَعَيْنُـكِ عَيْنُـهُ   لِمَ يا زُحَيْلَةُ لا يكونُ (دمشق) أباكِ ؟

وَسَمَاهَا « زَحْلُ » في بيت 50 :

إِنْ تُكْرِمِـي يَازَحْلُ شِعْرِي إِنَّنِـي   أَنْكَرْتُ كُلَّ قَصِيدَةٍ إِلاَّكِ (3)

أما تصغيره الاسم في البيت الثاني فكان للتحبب والمجاملة ، وهذا يناسب تصويره علاقة زحلة بدمشق بعلاقة البنت بأبيها ، وأمّا حذفه آخر مقطع من الاسم في الثالث ، فكان على سبيل الترخيم .

ومن مظاهر استغلال الطاقة الدلالية في الأعلام ، التورية بمدلولها في اللغة عن مسمّاها في الاصطلاح لا للاستغناء عن معنى والابقاء على آخر بل للجمع بين المعنيين وبيان التفاعل بينهما . وإن نصيبا كبيرا من حالات التورية في « الشوقيات » يعود إلى التورية باسم العلم . وتكفينا في هذا المجال بعض الأمثلة تبين فعل هذه الظاهرة في شعر شوقي .

قال في خطاب أحد قواد الجيش العثماني :

يَـا (شَـوْكَـتَ) الاسْـلاَمِ ، بَـلْ   يَـا فَاتِـحَ الْبَلَـدِ الْعَسِيـرْ (4)

(1) فيكون ذلك لداعي الوزن أو الوزن والقافية معا مثل استعماله « اسرال » ل « اسرائيل » انظر ج 3 ص 128 ، 29 .
(2) ج 1 ص 280 ، 23 و 38 .
(3) ج 2 ص 178 ، 30 و 50 .
(4) ج 1 ص 119 ، 63 .

فجمع بين تعيين المخاطب باسمه الشخصي والايحاء بجهاده في سبيل الله بإضافة هذا الاسم إلى « الاسلام » بصورة تسمح بأخذ الاسم في معناه اللغوي كذلك وهو معنى « الشوكة » .

ومن ذلك أيضا قوله يرثي الطيارين العثمانيين « فتحي » و« نوري » إثر سقوط طائرتهما فموتهما :

(فتحُ السمَاء) و(نُورُهَا) سكنا الثرى فَالأرْضُ وَلْهَى والسماءُ ثكُولُ (1)

فجمع بين المصيبة في شخصين والمصيبة في مكاسب الإنسانية ، من حيث خرج بالقضية من النطاق الاسلامي المحدود إلى النطاق الكوني .

ومن مظاهر التصرف الخلاق في إسم العلم ، العدول عن الاسم الحديث المستعمل إلى الاسم القديم المهمل وذلك في أسماء البلدان قصد ضمّ قديم المجد إلى حديث المكاسب وجعل تسمية البلد في الحاضر باسمه القديم تعكس مراحل حضارته .

قد يكون ذلك للمناسبة بين موضوع الحديث واطاره التاريخي ، كما في قوله :

قُمْ نَاجِ (جِلّقَ) وانشُدْ رَسْمَ منْ بَانوا مَشَتْ على الرَّسْمِ أحْدَاثٌ وأزْمَانُ (2)

فهذا البيت هو طالع قصيدة محورها مدينة « دمشق » وعنوانها « دمشق » لكنه دلّ عليها في هذا الطالع باسمها القديم « جِلّق » لأن الحديث هو في تاريخ دمشق القديم .

لكن أكثر ما يكون ذلك لاستحضار الماضي المجيد للأذهان والدعوة الى الاعتبار به . فأثر التاريخ في شعر شوقي واصل إلى هذا الحدّ .

قال مستعملا لدمشق إسم « جلّق » أيضا بمناسبة رثاء أحد زعماء الشام :

جُرْحٌ علَى جُرْحٍ ! حنَانَكِ (جِلّقُ) حُمِّلْتِ ما يُوهِي الجبالَ وَيُزْهِقُ (3)

وقد استعمل « جلّق » لدمشق و« دار السلام » لبغداد في سياق رثائي فقال :

وبَنَوْا حَضَارَتَهُمْ ، فَطَاوَلَ رُكْنُهَا (دارَ السلام) ، و(جِلّقَ) الشّمّاءَ (4)

ومن هذا القبيل استعماله لمصر أو للقاهرة إسم « الفسطاط » في سياق رثائي :

وَمَنْ يَنْظُرْ يَرَ الفُسْطَاطَ تَبْكِي بِفَائِضَةٍ مِنَ العبرَاتِ رِيَّا (5)

---

(1) ج 3 ص 116 ، 7 .
(2) ج 2 ص 100 ، 1 .
(3) ج 3 ص 110 ، 1 .
(4) ج 3 ص 17 ، 10 .
(5) ج 3 ص 184 ، 6 .

وان أكثر ما يسمي الشاعر الآستانة بـ « فَرُوق » وهو اسمها القديم (1) :

– (فرُوقُ)، اضْحكي وابْكي فَخَارًا ولوْعَةً ... وقُومي إلى نعْش الفَقِيدِ المُعَظَّمِ (2)

– مِنِّي لِعَهْدِكِ يَا (فَرُوقُ) تَحِيَّةٌ ... كَعُيُونِ مائِكِ ، أوْ رُبَى وَادِيكِ (3)

ولكنه يسمّيها كذلك بـ « دار السّعادة » :

– كَثُرَتْ عَلَيَّ (دارِ السّعادة) زمْرَةٌ ... مِنْ مصْرَ ، أهلُ مزارِعٍ ويَسَارِ (4)

– فَاطلعْ على (دارِ السّعادةِ) ، وَابْتَهِلْ ... فِي بَابِهَا الْعَالِي ، وَأدِّ الْوُكِي (5)

ولابدّ من ادخال عامل الأصوات في تفسير دواعي اختيار هذا الاسم أو ذاك – في بعض الأحيان – فإذا لم نلمس تفوّقا من الناحية الصوتية بين الاسمين « جلّق » و« دمشق » فإن الفرق واضح بين اسمي « مصر » و« الفسطاط » أو بين « فروق » و« الآستانة » من حيث كمّية الأصوات وترتيب المقاطع – فالمنطق يفرض في الاستعمال غلبة اسم مصر – وهو حديث – على اسم الفسطاط – وهو قديم – بينما يفرض غلبة اسم « فروق » – وهو قديم – على اسم « الآستانة » – وهو حديث – وهذا هو منزع استعمال هذه الأسماء في أشعار « الشوقيّات » .

فالعدول إلى قديم الاستعمال في هذه الأعلام يكسبها طاقة ايحائية جديدة إذا كانت في السياق أعلام ايحاء ، ويجعلها مشتركة بين الإخبار والايحاء إذا كانت أعلام أخبار .

ذلك هو أيضا شأن أعلام النساء – كاسمي ليلى وهند – في القصائد الغزلية :

– يَا لَيَالِيَّ ، لَمْ أجِدْكِ طِوَالاً ... بعدَ (لَيْلَى) ، ولم أجدْكِ قِصَارًا (6)

– بِي مِثْلُ مَا بِكِ يَا قُمْرِيّةَ الوَادِي ... ناديتُ (ليلى)، فقومي في الدُّجى نادِي (7)

– لقد لامني – يا (هندُ) – في الحبّ لائِمٌ ... مُحبٌّ إذا عُدَّ الصّحابُ حَبِيبُ (8)

ويتّجه النقد الأدبي في مثل هذا الموقف إلى التحقيق في صاحبة الاسم من هي حتّى يعرف أمن قبيل الإخبار ذكر اسمها أم من قبيل الايحاء . لكنّ صورة الحقيقة لا تنال من شحنة الدّلالة في رأينا في مثل هذين الاستعمالين ، لأنهما يحتفظان بطاقتهما الايحائية من الناحية الفنية دائما .

---

(1) يسميها « الآستانة » في ج 1 ص 280 ، 33 .
(2) ج 3 ص 140 ، 23 .
(3) ج 1 ص 163 ، 31 .
(4) ج 1 ص 129 ، 7 .
(5) ج 1 ص 163 ، 54 .
(6) ج 2 ص 129 ، 13 .
(7) ج 2 ص 87 ، 1 .
(8) ج 2 ص 114 ، 1 .

ومن مظاهر تصرّف الشاعر في اسم العلم إضافته العلم إلى معرفة بحيث تفقد الاضافة طاقتها الأصلية في التعبير عن التعريف وتكتسب طاقة جديدة للتعبير عن معان دقيقة أخرى . وقد حظي هذا الأسلوب بما يستحقّ من تحليل في فصل تعريف الاسم بوسيلتين معا .

وقد يطّرد الأعلام في السياق الواحد فيتولّد من تجمّعها جوّ خاصّ ليس مرتبطا بكلّ واحد منها على انفراد بقدر ارتباطه بها متجمّعة .

فمن ذلك الاطراد في قوله مخاطبا (هول كين) الكاتب الروائي الشهير :

(هول كينُ) (مصرُ) رِوَايَةٌ لا تنتهي — مِنهَا يَدُ الكُتَّابِ وَالشرَّاحِ
فِيهَا من (البَرْدِيِّ) و(المزمُورِ) — و(التَّوْرَاةِ) و(الفرقَانِ) و(الاصْحَاحِ)
و(مِنَا) و(قمبيز) إلَى (اسكندرٍ) — فالقيْصريْنِ فذي الجلالِ (صَلاَحِ) (1)

وبهذا الاطراد خلق جوّا يوحي بمراحل السلطان الديني على العالم بما فيه مصر في البيت الثاني ، و يوحي بمراحل السلطان السياسي الخاصّ بمصر في البيت الأخير .

وكذلك الاطراد في قوله :

إنَّ (مِصْرًا) رِوَايَةُ الدَّهْرِ ، فَاقْرَأْ — عِبْرَةَ الدَّهْرِ فِي الكتابِ العتِيقِ
مَلْعَبَ مَثَّلَ القَضَاءُ عَلَيْهِ — فِي صِبَا الدَّهْرِ آيَةَ (الصِّدّيقِ)
وَامْحَاءَ (الكَلِيمِ) آنسَ نَارًا — وَالتجَاءَ (البَتُول) فِي وَقتِ ضيقِ
ومنايا (مِنَا) ، (فكِسْرى) فذِي (القر — نيْنِ) فالقيصريْنِ ، فـ(الفَارُوقِ) (2)

فالأعلام المطردة في هذا السياق توحي بجوّ دينيّ مشترك بين اليهودية والمسيحية ، والاسلام . لكنه في مثل هذا ، جوّ مجرّد من الأريحيّة الشعرية بسبب الجفاف الذي يغلب عليه . فحاصله شريط أنباء يخلو من عوامل الانتشاء .

• • • •

إنّ عمليّة الكشف عن مصادر الخلق الفنّي في « الشوقيات » لا تتوقّف عند حدّ . فهذا البحث في دلالة اسم العلم – وهو من أبسط مظاهر اللغة – يبيّن الاثر الكبير الذي يتركه العلم في القصيدة إذا داخلها .

ولعلّ الطاقة الدلالية الكبيرة التي كانت لاسم العلم في شعر شوقي تجلي أكثر منها في غيره ، الطابع الخاصّ الذي يميّز الحضارة العربيّة عن غيرها من الحضارات . فهي حضارة أعلام أكثر منها حضارة معالم .

(1) ج 2 ص 22 ، 48 – 50 .
(2) ج 2 ص 79 ، 2 – 5 .

الفصل الثالث

الضمير

1 – الضمير العائد على لاحق :

الضمير العائد على لاحق هو الضمير المتّصل باسم (1) وينوب عن اسم ظاهر لاحق . وإذا وصل المحدثون إلى اعتباره من مظاهر الهجنة في الكلام (2) ، فإنّ القدماء عالجوه بأكثر واقعيّة . فإن البلاغيّين منهم ونقّاد الأدب أثبتوا أن هذا التجوّز اللغوي لا يخلو من قيمة فنيّة . وما أكثر شواهدهم في باب الايغال إلاّ من استعمالات الضمير عائدا على لاحق (3) .

ولولا أنهم يشترطون في الايغال شرطين : ورود اللاّحق مقطعا في البيت الشعري . وضرورة تمام المعنى قبله ، لأمكن اعتبار الايغال منحصرا في الاسم يأتي زائدا عن حاجة التركيب مفيدا لعموم المعنى بعدَ ضميره .

واطّراد استعمال هذه الظاهرة اللغوية في القديم لا يحتاج إلى تدليل . فإنّها شائعة شيوع المثل : « في بيته يؤتى الحكم » (4) معنى ومبنى ، ولكنّها انقرضت من لغة المحدثين حتّى كان عامل ازدواجيّة اللغة ، فسمح بها في آليّ الاستعمالات (5) بدون أن يصل إلى إقرارها في نقيّها وبدون أن يبعث الشعور بأصالتها وبأنها ليست إلاّ من قديم ما استعمل وأهمل .

---

(1) ما عده العرب من باب الضمائر واتصل بفعل لا يتجاوز دوره الاشارة الى جنس العائد (مذكر/مؤنث) وعدده (مفرد/مثنى/جمع) وهيئته (متكلم/مخاطب/غائب) .

(2) علي الجارم ومصطفى أمين ، البلاغة الواضحة ، المقدمة ، ص 6 .

(3) العسكري ، الصناعتين ، ج 2 ص 380 .

(4) الميداني ، مجمع الامثال ج 2 ، ص 72 عدد 2742 .

(5) تكثر في لغة الصحافة في تونس مثلا ، وهي في ذلك لا تعدو أن تكون تركيبا دخيلا للتعبير عن الملكية ، يقدم فيه الشيء المملوك مع وسيلة التعبير عن الملكية (وهي الضمير) على المالك .

وقد ألفينا شوقي يستعمل الضمير عائدا على لاحق كثيرا في شعره (1) . وقد بدا أنّ هذه الظاهرة تجري عنده مجرى طبيعيّا لا تنبىء بالاهمال الذي أصابها في كتابات غيره من الفصحاء وأشعارهم بعده ولا بالتقلّب الذي ظهرت به في كلام من دونهم نتيجة التأثر باللغات الأجنبية .

غير أن استعمال الضمير عائدا على لاحق في « الشوقيات » لم يكن من قبيل الايغال دائما ولا كان ذا طاقة فنّية خلاّقة في كلّ حالة . ولذلك نحتاج لتبيّن خصائصه إلى معالجته بالنظر إلى منزلة اللاّحق من البيت باعتباره تركيبا أكثر اختصاصه بالشعر وبالنظر إلى حقيقته والداعي إليه باعتباره تركيبا تنتظم فيه العناصر على ترتيب مخصوص وبالنظر إلى دوره المعنوي باعتباره تجوّزا بنيويّا .

أ ــ منزلة اللاّحق :

يتأكّد أنّ استعمال الضمير عائدا على لاحق هو من الأساليب المختصّة بالشّعر عندما نلاحظ أنه في « الشوقيات » ينزع إلى أن يختصّ بمنزلة معيّنة في البيت وقليلا ما يرد في منزلة غير معيّنة . فهو تجوّز يتولّد عن الالتزام بقيدي الشعر الرئيسين : الوزن والقافية عموما . فكأنّ دخوله في بنية الشعر هو دخول الضرورة فيه . لكن كم من ضرورة أبانت ، وكم من تجوّز سحر !

هكذا فإنّ اللاّحق أكثر ما يرد في شعر شوقي مقطعا للبيت ، ينتهي الكلام عنده مسبوقا بضميره مباشرة كما في هذه الأمثلة :

ــ قَدْ كَانَ وَجْهُ الرَّأيِ أنْ نَبْقَى يَداً ... وَنَرَى وَرَاءَ جُنُودِ هَا انْكِلْتَرَا (2)
ــ إذَا كَانَ الرُّمَاةُ رِمَاةَ سُوءٍ ... أحَلُّوا غَيْرَ مرمَاهَا السِّهَامَا (3)
ــ وَتُرَدُّ بِالدَّمِ بُقْعَةٌ أخِذَتْ بِهِ ... وَيَمُوتُ دُونَ عَرِينِهِ الضِّرْغَامُ (4)
ــ تَمَلَّكَهُمْ وقَارُكَ فِي خُشُوعٍ ... كما نَظَمَتْ مُقِيمِيهَا الصَّلاَةُ (5)

فالمقاطع (انكلترا ــ السّهاما ــ الضّرغام ــ الصلاة) لحقت ضمائرها في هذه الأبيات ، دون أن يفصل بينها فاصل لفظي (6) .

وقد يرد اللاحق في شعر شوقي مقطعا للصدر فحسب ، فيكون قفلا لقالب الشطر الأول من البيت ولكن بنسبة ضئيلة . كاللاحق في قوله :

ــ نَصَرْتُمْ يَوْمَ مِحْنَتِهِ أخَاكُمْ ... وَكُلُّ أخٍ بِنَصرِ أخِيهِ حَقٌّ (7)

---

(1) اللاحق في « الشوقيات » اسم مفرد ، وقد ألفيناه في المثال التالي جملة :
قد أسقط الطفرة في ملكه ... من ليس بالعاجز عن قلبه
ج 1 ص 72 ، 53 .
(2) ج 1 ص 151 ، 41 .
(3) ج 1 ص 221 ، 11 .
(4) ج 1 ص 230 ، 85 .
(5) ج 3 ص 42 ، 79 .
(6) من اللواحق التي لم ترد مباشرة بعد ضمائرها انظر مثلا : ج 1 ص 34 ، 130 وج 2 ص 138 ، 14 ، وج 4 ص 10 ، 27 .
(7) ج 2 ص 74 ، 50 .

أو قولـه :

– وَهَـلْ تَلْقَـى مَنَايَاهَـا الرَّوَاسِـي   فَتَهْـوِي ، ثم تُضْمِـرُهَا فَلاَةُ (1) ؟

فإنه بلفظ « أخاكم » في الأول وبلفظ « الرواسي » في الثاني توّج البنية الصوتية وتوّج كذلك معنى .

فاللاحق إذا ورد مقطعا للصدر في شعر شوقي أخرج الشطرين من البيت مستقلا كلّ منهما بذاته صوتيا ومعنويـا .

لكن اللاحق يرد في ثلث الحالات تقريبا في غير منزلة معينة من البيت دون أن نستطيع القول إذاك بأنه غير وليد التقيد بالوزن أو أن نؤكد مجيئه لغاية مّا الا بعد فحص نماذجه واحدا واحدا :

– وَزَهَتْ لِنَاظِرِهَا السَّمَـاءُ ، وَقَرَّ مَـا   فِـي البَحْرِ من عُبُبٍ، وَمِـنْ تَيَّارِ (2)
– ثَنَى عِطْفَيْهِـمَـا الهَرَمَـانِ تِـيهـاً   وَقَـالَ الثَّالِثُ الأَدْنَى : سَلاَمُ (3)

فمنزلة لفظ « السماء » في الأول ومنزلة لفظ « الهرمان » في الثاني ليست لها أهمية عروضية .

ب – دواعي الاظهار بعد الاضمار :

بيّنّا أن قيدي الوزن والقافية هما العاملان الرئيسيان في استعمال الضمير عائدا على لاحق وبذلك فسرنا اختصاص هذا الأسلوب بالشعر . لكن وراء ضرورة الوزن والقافية دواع خفية محركة تحتاج إلى توضيح .

وربط هذه الظاهرة في « الشوقيات » بتعريب تركيب دخيل ، إمكانية يجب إبعادها في تقديرنا : لما لمسنا من شيوعها في الديوان ، واطمئنان الشاعر إليها . ولتأخر دخولها من اللغات الأجنبية في كلام العرب في عصر شوقي ، ولما نعرف من استنكاف المحافظين منها بعده ، ولكونها تمسّ اللغة في جوهرها وشوقي من الصفويّة . لكننا لا نستبعد أن يكون الدافع الذي حفّزه إلى إحياء قديم الاستعمال هو شيوع نظيره فيما تعلم من لغات إلى حدّ أنه جعل منه سنّة . ومهما كان الأمر ففي غير هذه السبيل ينبغي البحث عن دواعي الاظهار بعد الاضمار في شعر شوقي .

في سبيل الوزن نفسه ، فإلى جانب مراعاة الوزن فإن الشاعر قد يستعمل الضمير عائدا على لاحق لتجنب ثقل كان يحصل لو أبقى التركيب على وجهه ، فمن ذلك قوله :

– وَفِـي الأَرْضِ شَـرٌّ مَقَـادِيـرِهِ   لَطِـيفُ السَّمَـاءِ وَرَحْمَـانُهَـا (4)

(1) ج 3 ص 42 ، 6 .
(2) ج 2 ص 31 ، 3 .
(3) ج 4 ص 71 ، 3 .
(4) ج 1 ص 262 ، 6 .

فلو أحلّ الفاعل (وهو كامل العجز) في محله الأصلي (أي بعد فعل « وقّى ») لثقل التركيب بسبب طول الفاعل من ناحية وطول المفعول (فعل « وقى » يتعدى إلى مفعولين) من ناحية أخرى .

وانه لتوجد إمكانية أخرى لتجنب الضمير العائد على لاحق دون خشية الثقل وتتمثل في تعريف « مقادير » بالألف واللام دون الاضافة ، لكن الوزن إذاك يختلّ .

وقوله :

رَمَاكِ بِطَيْشِهِ وَرَمَى فِرَنْسَا أخُو حَرْبٍ ، به صَلَفٌ وَحُمْقُ (1)

فلو أحلّ الفاعل وما إليه (أي كامل العجز) في محله (أي بعد الفعل والمفعول « رماك ») لثقل التركيب أيضا .

وقد يعمد شوقي إلى الاظهار بعد الاضمار لتعزيز موسيقى البيت كما في قوله :

– وَيعي (ساعي البريد) ما تُسِرُّه من كَلامٍ وَيُؤَدّي كَمَا وَعَاهُ الكَلامَا (2)

حيث قصد إلى التصدير بأن قطع الصدر بلفظ الكلام وقطع العجز باللفظ نفسه . والضمير بينهما يعود على الكلام في منزلته الثانية لا الأولى (3) .

كما يكون الاظهار بعد الاضمار في « الشوقيات » وليد فتور في الجملة وقصور عن بلوغ الهدف مع حرص على احترام الوزن كما في البيتين التاليتين :

– لَوْ عَصَيْتُمْ كَاذِبَ الْيَأسِ فَمَا في صباهَا ينحرُ النَّفْسَ الضَّجَرْ (4)

– كَانَ مِزْمَارَهُ ، فَأَصْبَحَ داوُ دُ كَئيبًا يَبْكي عَلَى مِزْمَارِهِ (5)

ففي الأول نتج ثقل في التركيب مرجعه إلى تأخير الفاعل : (اللاحق) على المفعول به وتقديم الجار والمجرور والمضاف إليه : (الضمير) مع كون الفعل يتعدّى إلى مفعول به مذكور .

وفي الثاني أراد : (كان المرثيّ مزمار داود ، فأصبح ...) وقصد إلى تشبيه صوت المرثي (عبده الحموليّ) في صفائه بمزمار داود النبي صاحب المزامير . فأضمر ثم أظهر والاظهار في الموطنين أقوم . انه لا محالة بعدم الاظهار مرتين تحاشى تكرارا ولكنّ التكرار في مثل هذا التركيب أوجب لأمن الالتباس .

وفي سبيل القافية كذلك ينبغي البحث عن سبب الاظهار بعد الاضمار وفي هذه الحالة قلّما يخلص الشاعر من البيت بتوفيق . فقد يرصد الشاعر للبيت قافية لا يبلغها إلاّ بمشقة كما في هذين البيتين :

(1) ج 2 ص 74 ، 31 .
(2) ج 2 ص 87 ، 5 .
(3) لاحظ الى جانب ذلك ما حصل من اعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول به من ناحية أخرى ، بالجملة الواقعة مفعولا مطلقا – « كما وعاه » أي أنه قدم المفعول المطلق على المفعول به في التركيب .
(4) ج 1 ص 125 ، 36 .
(5) ج 3 ص 73 ، 4 .

– تهـزُّ الـوُجُـودَ تبـاشيرُهـا كمـا هزَّ مِـنْ وَالديْه الوليدْ (1)
– عَرِينُـهُ مُـذْ كَـانَ لاَ يَحْمِيـهِ الاَّ قَسْـوَرَهْ (2)

فإلى جانب الاظهار بعد الاضمار في الأوّل اضطرّ إلى تعديّة الفعل «هزّ» بحرف جرّ واضطرّ في الثاني إلى فصل اللاّحق (قَسْوَرَهْ) عن ضميره بجملة كاملة وقد أراد (مُذْ كان القسوره : (الأسد) وكان له عرين فإنه لا يحميه إلاّ هو) .

لكنّه وفّق حيث جعل اللاّحق مقطعا للصدر وقصد إلى التصريع في الطالع :

– قَامَ مِنْ عِلَّتِهِ الشَّاكي الوَصِبْ وَتَلَقَّى رَاحةَ الدَّهْرِ التَّعِبْ (3)

أو في شبه الطالع :

– تُحَذِّرُنِي من قَوْمِها التُّرْكِ زَيْنَبُ وَتُعْجِمُ في وَصفِ الليوثِ وتُعرِبُ (4)

ومن دواعي الاظهار بعد الاضمار في « الشوقيات » الايغال ، على ما اشترط العرب ، كما في الشاهد التالي :

يُلاَقِي بَعِيدُ الأهلِ عندكَ أهْلَهُ وَيَمْرَحُ في أوْطَانِهِ ، المُتَغَرِّبُ (5)

فقد تمّ المعنى بعد لفظ « أوطانه » ولم يتمّ البيت ، فأوغل فيه بلفظ « التغرّب » فزاده رونقا من حيث هو زواج بين الصدر والعجز .

- ومن باب الايغال قوله :

فَلَمَسْتَ أقْضِيةَ السَّمَاءِ ، وَأسْفَرَتْ حتَّى نظرتَ وُجوهَها ، الأَقْدَارُ (6)

إذ يستقيم التركيب بحذف لفظ « الاقدار » ولكنّه أتى به فأتمّ قالبا صوتيّا وفي نفس الوقت قوّى صورة معنى الاّ أنه رفع « الأَقْدَارُ ». أما النصب فلا يجوز الاّ على سبيل الاقواء واستخدام الشاعر هذا الأسلوب للإيغال قليل على كلّ حال .

ج – دور الاظهار بعد الاضمار :

إنّ الذي قصدنا من وراء التفريق بين الدّور والدّاعي هو بيان الطاقات الدّلالية في هذه الظاهرة الأسلوبية المرتبطة ارتباطا وثيقا بالوزن والقافية أي بهذا الكلام من حيث هو شعر قبل كلّ شيء من ناحية ، وهذا بحث

(1) ج 2 ص 30 ، 2 .
(2) ج 1 ص 145 ، 40 .
(3) ج 3 ص 36 ، 1 .
(4) ج 1 ص 42 ، 56 .
(5) ج 1 ص 42 ، 249 .
(6) ج 2 ص 169 ، 25 .

في الدّواعي ، وبيان الطاقات الدلاليّة المتولّدة عنها بصرف النظر عن طبيعة الكلام من ناحية أخرى ، وهذا بحث في الدّور . والقسمان فيما عدا ذلك يلتقيان أكثر ممّا يفترقان .

وعلى هذا الأساس كان استخدام الضمير عائدا على لاحق في « الشوقيات » — عدا ما ذكر — إيجابيا وسلبيّا .

— الدّور الايجابي :

فقد يأتي لاحكام الصلة بين مطلع البيت ومقطعه وإبراز الطرفين باشباعهما بالدّلالة وذلك بتخصيص منزلتيهما للعنصرين الأصليّين في التركيب ، كما في قوله :

وَاستقبَلَ الرِّضْوَانَ فِي غُرُفَاتِهِمْ بِجِنَانِ عَدْنٍ آلُكَ السُّمَحَاءُ (1)

فقد بدأ بالفعل (استقبل) وختم بالفاعل (آلك السّمحاء) وأحلّ المفعول به وبقيّة العناصر الثانوية بينهما .

وكما في قوله :

فَتَحَيَّا فِي مَرَاقِدِهَا بِلَفْظٍ مِنْكَ أَعْظُمُهُ (2)

حيث جعل الفعل مطلعا والفاعل مقطعا أيضا فأحكم البيت .

وفي قوله :

— مَنَايَا أبَا اللّهُ إذْ سَاوَرَتْكَ فَلَمْ يَلْقَ نَابَيْهِ ثُعْبَانُهَا (3)

ناسب بين المطلع والمقطع لتعلّق أحدهما بالآخر وكلاهما مسند إليه في جملة مستقلّة فزاد الصّورة تهويلا .

أو هو يحكم الصلة بين طرفي الصدر فقط فيجعل الفعل مطلعا والفاعل مقطعا للصدر :

— يَسِيرُ عَلَى أشْلاَءِ وَالِدِهِ الفَتَى وَيَنْسَى هُنَاكَ المُرْضَعَ الأمُّ والأبُ (4)

— هَوَى عَنْ أوْجِ رِفْعَتِهِ (رِيَاضٌ) وَحَازَتْهُ القُرُونُ الخَالِيَاتُ (5)

فيخرج الشطر الأوّل حلقة محكمة السّبك بالغة الشحن .

وقد يوفّق في المناسبة بدون أن يكون العنصر الأول مطلعا كما في هذه الحكمة :

— وَلَقَدْ يُدَاسُ الذّئبُ فِي فَلَوَاتِهِ وَيُهَابُ بَيْنَ قُيُودِهِ الضِّرْغَامُ (6)

---

(1) ج 1 ص 34 ، 130 .
(2) ج 2 ص 138 ، 14 .
(3) ج 1 ص 262 ، 11 .
(4) ج 1 ص 42 ، 163 .
(5) ج 3 ص 42 ، 13 .
(6) ج 1 ص 226 ، 20 .

فلمّا حقّر شأن الذئب خصّه بتركيب عاديّ . ولمّا أراد تعظيم شأن الضّرغام غيّر التركيب فقطع الكلام باسمه ، فلم يكن بدّ من تعليق الضمير بلاحقٍ .

ومن الامكانيّات التي يخلقها الضمير العائد على لاحق : التناظر ، وذلك إذا استخدم الضمير في البيت الواحد في مرتبته الأصلية مرّة وفي غير مرتبته مرّة أخرى شأنه في هذا البيت :

ـ حَسَنٌ فِـي أوَانِـهِ كُـلُّ شَـيْءٍ   وَجَمَـالُ القَرِيضِ بَعْدَ أوَانِـهِ (1)

فهذا التجوّز تبعه في البيت التوازن التالي : في أوانه / كلّ شيء × القريض / بعد أوانه. وممّا يفيده أيضا معنى الحصر :

ـ ونَمُـوذَجٌ تَحذُو عَلَيْـهِ وَلَمْ يَزَلْ   بِسَرَاتِـهِـمْ يَتَشَبَّـهُ الأقْـوَامُ

فإنّ تقديم الجار والمجرور (بسراتهم) أفاد التخصيص وتعريف المجرور بإضافة الضمير إليه ، خصّ الضمير بمعنى الحصر .

وقد يجيء الاظهار بعد الاضمار من باب التتميم على نمط الايغال غير أن هذا خاصّ بالمقطع . والتتميم غير مختصّ بمنزلة معيّنة ويتّضح ذلك في قوله :

كلُّ ذي سِقْطَيْنِ فِـي الجوّ سَمَـا   وَاقِـعٌ يَوْمًا وَإنْ لَـمْ يُـغْـرَسِ
وَسَيَلْقَـى حَيْنَـهُ نَسرُ السَّمَـا   يَـوْمَ تُطْوَى كالكِتَابِ الدَّرِسِ (2)

حيث يمكن الاستغناء عن اللاّحق « نسر السّما » من قبل سبق دلالته على معناه بقوله : « كلّ ذي سقطين : (جناحين) » ولكنّ الوزن اقتضاه ، فلما جاء قوي به المعنى من حيث أنه أخرج المعنى من العموم (عموم الطير) إلى الخصوص (النّسور) وممّا فيه الضعيف والقويّ إلى القويّ دون سواه .

الدّور السلبيّ :

وقد أثر الاظهار بعد الاضمار في التركيب سلبيّاً في كثير من الحالات ، فلم يتّبع « الهدم » الجزئيّ ، بناء بل صحبه « هدم » في مستوى آخر فكشف عن استسلام الشاعر لقيود مختلفة . وأثر ذلك يظهر في طبيعة التركيب كما يظهر في وقعه ودلالته .

فأهمّ ما تبع استعمال الضمير العائد على لاحق في مستوى التركيب خرق قاعدة المطابقة بمعاملة غير العاقل معاملة العاقل والعكس . وإن كانت قاعدة المطابقة لا تخلو من مرونة في التطبيق في قديم الاستعمالات وفي شعر شوقي نفسه كما سنرى (3) .

(1) ج 2 ص 190 ، 15 .
(2) ج 2 ص 171 ، 117 .
(3) انظر باب الجمع .

تعايش التجوّزيْن مزروعيْن في تربة واحدة من شأنه أن يخرج الشذوذ إلى التعقيد ويؤكّد سلبيّة أحد التجوّزين بالآخر .

فممّا جاء في معاملة غير العاقل معاملة العاقل ، قوله :

– صُوَرُ الْعَمَى شَتَّى ، وَأَقْبَحُهَا إذَا نَظَرَتْ بِغَيْرِ عُيُونِهِنَّ الْهَامُ (1)
– وَنَشَرْنَا مِنْ طَيِّهِنَّ اللَّيَالِي فَلَمَحْنَا مِنَ الْحَضَارَةِ فَجْرَا (2)

فالضمير في « عيونهنّ » و« طيّهنّ » ، عائد على لاحق وهو في نفس الوقت مطابق على غير وجه المطابقة .
وممّا كانت فيه معاملة العاقل معاملة غير العاقل :

– وَأُعِيدَ الْمَجْدُ الْقَدِيمُ ، وَقَامَتْ فِي مَعَالِي آبَائِهَا الأَبْنَاءُ (3)
– وَعَلاَ الْحَقُّ بَيْنَهُمْ ، وَسَمَا الْفَضْلُ ، وَنَالَتْ حُقُوقَهَا الضُّعَفَاءُ (4)

ومن سلبيات استخدام هذه الظاهرة في مستوى الوقع الثقل في التركيب ، كما في قوله :

– بِالْقُطْنِ لَمْ يَرْفَعْ قَوَاعِدَ مُلْكِهِ فرعونُ ، والهرمانِ مِنْ بُنْيَانِهِ (5)

حيث صحب الاظهار بعد الاضمار وتأخير الفاعل عن المفعول ، تغيير آخر تمثل في تقديم الجار والمجرور (بالقطن) على كلّ عناصر الجملة .

ومن آثارها السّلبية ، في مستوى الدّلالة التباس المعنى ، ففي قوله :

– وَأَتَيْتَ مِنْ مِحْرَابِهِ بِأَرُسْطَالِيسَ الْعَظِيمْ (6)

يجوز تعليق الجار والمجرور (من محرابه) بالمخاطب كما يجوز تعليقهما بأرسطاليس ، بصورة تعمّي الرسالة في منطلقها .

وقد تكثر المعاني ويضيق البيت عن تحمّلها جميعا فيتعاظل بعضها والبعض الآخر كما في البيت التالي :

– وَاجْعَلْ وَسِيلَتَكَ الْمَسِيحَ وَأُمَّهُ وَاضْرَعْ وَسَلْ في خَلْقِهِ الرَّحْمَانَا (7)

أراد « واضرع (إلى الرحمان) وسله في خلقه ... » ، فحذف حيث وجب الاثبات ثم أضمر ثم أظهر ، فعلّق فعلين بمفعول واحد جاء بعد ضميره .

---

(1) ج 1 ص 230 ، 20 .
(2) ج 4 ص 66 ، 23 .
(3) ج 1 ص 17 ، 56 .
(4) المصدر نفسه 213 .
(5) ج 1 ص 259 ، 32 .
(6) ج 1 ص 218 ، 2 .
(7) ج 1 ص 278 ، 5 .

وقد يصل به الأمر إلى التعمية البالغة إثر الاظهار بعد الاضمار ، فينغلق البيت إلاّ على متأوّل لا يكلّ ، كالتعمية في قوله يمدح الرسول :

– وَإذَا أجَرْتَ فَأنْتَ بَيْتُ الله ، لم   يَدْخُلْ عَلَيْهِ المستَجِيرَ عداءُ (1)

هذا إلْغاز ، وأقربُ الاحتمالات أن نظنّه أراد : « لم يدخل على مستجيره عداء » .

2 – ضمير الفصل :

هو ضمير منفصل زائد عن حاجة التركيب في أصله يؤتى به لتقوية اللّحمة بين المسند إليه والمسند في الجملة الاسمية عادة أو لداع من التركيب خاصّ أو لغير داع ، وله – مهما اختلف المقتضي– أثر في طبيعة التركيب وليس له – على المشهور – عمل نحويّ .

أمّا اجراء شوقي ضمير الفصل فكان دائما إيجابيًا في مستوى المعنى ، فجاء به لتقوية اللّحمة بين المسند إليه والمسند ، ببيان أن العلاقة بينهما هي من قبيل علاقة النعت بالمنعوت لا من قبيل علاقة المبتدأ (أو اسم الناسخ) بالخبر . لكنّه في مستوى التركيب استجاب في الفصل بالضمير لمقتضيات مختلفة .

وأهمّ هذه المقتضيات زيادته بسبب زيادة سابقة فيأتي به لمحو أثر سلبيّ تتركه زيادة الألف واللاّم على الخبر أي تعريفه بأل ، كما يتّضح في الأمثلة التالية :

– قالوا : الحمايةُ زالتْ ، قلتُ : لا عَجَبٌ   بلْ كان باطلُها فيكُمْ هوَ العَجَبَا (2)
– ولَكِمْ نَصرتُم بالْكَرَامَةِ وَالْهَوَى   من كَانَ عندكُمْ هُوَ المخذُولاَ (3)
– إنَّ الشُّجَاعَ هُوَ الْجَبَانُ عنِ الأذَى   وَأرَى الجريءَ على الشرُورِ جبَانَا (4)
– نَرُومُ الْغَايَةَ القُصْوَى ، فَنَمْضِي   وَأنْتَ عَلَى الطَّرِيقِ هُوَ الزمَامُ (5)

وأسبقيّة زيادة الألف واللاّم في مثل هذه الشواهد (العجبا – المخذولا – الجبان – الزمام) ليست زمانيّة ولكنّها تعلّل زيادة الضمير بينما هو لا يعلّل زيادتها .

ومن دواعي زيادة ضمير الفصل احترام الوزن، وذلك إذا كان دخول الضمير في التركيب كخروجه منه بل ربّما كان خروجه أولى واستقامة التركيب بدونه مع تعريف الخبر بالألف واللاّم أبين كما في الشواهد التالية :

– يَا لُطْفَ أنْتَ هُوَ الصَّدَى   مِنْ ذَلِكَ الصَّوْتِ الرَّخِيمِ (6)
– وَأمَّا الشَّرِيكُ فَعِلاَتُهُ   هِيَ الشَّرِكَاتُ وَأقْطَانُهَا (7)

فالضميران (« هو » في الأول و« هي » في الثاني) لا حاجة بهما .

(1) ج 1 ص 34 ، 38 .
(2) ج 1 ص 76 ، 28 .
(3) ج 1 ص 180 ، 62 .
(4) ج 1 ص 278 ، 15 .
(5) ج 4 ص 71 ، 28 .
(6) ج 1 ص 218 ، 14 .
(7) ج 1 ص 262 ، 42 .

وقد يأتي الشاعر بضمير الفصل لتعديل التركيب بتجنّب الثقل كما في قوله :

– إنّي أرَى الشورَى التي اعْتَصَمُوا بهَا هيَ حَبْلُ رَبِّكَ ، أوْ زِمَامَ نَبِيكَ (1)

فالضمير (هي) فصل في هذا البيت بين مفعولين فخفّ الثقل الذي ما كان منه بدّ لو حذف الضمير بسبب ورود المفعول الأول (الشورى) موصوفا بجملة .

وإلى جانب طرافة هذا المثال من حيث مجيء ضمير الفصل مجنّبا الثقل فيه وفاصلا بين مفعولين لا بين مسند إليه ومسند كما هو الغالب في استعماله ، وورود الاسم بعد الضمير معرّفا بالاضافة .

3 – التصرّف في المطابقة :

يتصرّف الشاعر في المطابقة بين الضمير والمضمر بوجوه ، يهمّنا منها وجه العموم في هذا المقام (2) .

وممّا تصرّف فيه استعمال الضمير عائدا على محذوف لا يطابقه تماما ولكنّ السّياق يدلّ عليه كما توضّح ذلك قصيدة « غاب بولونيا » فإنها تقع في 23 بيتا تحنّن فيها إلى عهود به مضت في الغرام متكلّما بضمير المفرد « أنا » تارة وبضمير التثنية والجمع أخرى (نحن) . غير أنّه إذا حسم النزاع في ظاهر التركيب بأن حصر القضيّة في اثنين هو ومعشوقة واحدة متحدّثا عن هذه باستعمال ضمير المفرد الغائب المؤنّث في البيتين التاليين :

12 نُطْقِي هَوًى وَصَبَابَةٌ وَحَدِيثُهَا وتَرٌ وعُودْ

....

13 لَيْلِي بِمِصْرَ ، وَلَيْلُهَا بِالْغَرْبِ ، وَهْوَ بِهَا سَعِيدْ (3)

فإنّه بالتوغّل في الحديث عن ظروف الغرام دون لذّة الوصل ، وبإعادة الضمير على غير معيّن ، وسّع الغرام في واحدة إلى الغرام في المرأة بصفة عامّة .

وممّا عمد إليه الشاعر أيضا مطابقة الفعل للفاعل رغم ورودهما على ترتيب أصلي كما في قوله :

– يَقُولُ الآخَرُونَ إذَا تَلَوْهَا كَذَلِكَ فَلْيَلِدْنَ الأمَّهَاتُ (4)

هذا تصرّف ولكنّه في « الشوقيات » نادر .

---

(1) ج 1 ص 163 ، 66 .

(2) يتصرف في المطابقة على وجه الخصوص في حالات أخرى ، انظر أبواب الجمع والتثنية والتأنيث والتذكير . وقد يزيد ضمير المطابقة بغير موجب ، انظر باب الزيادة المجردة .

(3) ج 2 ص 27 .

(4) ج 3 ص 42 ، 18 .

4 ـ **وفرة الضمائر في السّياق :**

لا يولّد الأسلوب الواحد كلّ الطاقات الدلالية في القصيدة . ولكن من الأساليب ما تكون مساهمتها في الدّلالة أوفر من مساهمة غيرها في سياقات دون أخرى .

فارتأينا لحصر أثر الضمير في الدلالة أن نتخطّاه في سياقين يجري فيهما بوفرة :

السياق الأول :

القسم الأوّل (9 أبيات) من قصيدة « تكريم » (تقع في 37 بيتا) ، التي قالها بمناسبة تكريم جمع من الوطنيين إثر عودتهم إلى مصر :

1 وَطَنٌ يَرِفُّ هَوًى إلَى شُبَّانِهِ ... كَالرّوضِ رِفَّتُهُ عَلَى رَيْحَانِهِ
2 همْ نَظْمُ حِلْيَتِهِ وَجَوْهَرُ عِقْدِهِ ... وَالْعِقْدُ قِيمَتُهُ يَتِيمُ جُمَانِهِ
3 يَرْجُو الرَّبِيعَ بِهِمْ وَيَأْملُ دَوْلَةً ... مِنْ حُسْنِهِ وَمِن اعْتِدَالِ زَمَانِهِ
4 مَنْ غَابَ عَنْهُمْ لم يغبْ عَنْ سَمْعِهِ ... وَضَمِيرِهِ وَفُؤَادِهِ وَلِسَانِهِ
5 وَإذَا أتَاهُ مُبَشِّرٌ بِقُدُومِهِمْ ... فَمِنَ الْقَمِيصِ وَمِنْ شذى أرْدَانِهِ
6 وَلَقَدْ يَخُصُّ النَّافِعِينَ بِعَطْفِهِ ... كَالشَّيْخِ خَصَّ نَجِيبَهُ بحنَانِهِ
7 هَيْهَاتَ يَنْسَى بذلَهُمْ أرْوَاحَهم ... فِي حفظِ رَاحَتِهِ وَجَلْبِ أمَانِهِ
8 وَقَفُوا لَهُ دُونَ الزَّمَانِ وَرَيْبِهِ ... وَمَشَتْ حَدَاثَتُهُمْ عَلَى حَدَثَانِهِ
9 فِي شِدَّةٍ ثَقِلَتْ أنَاةُ كُهُولِهِ ... فِيهَا ، وَحكمتُهم إلى فِتْيَانِهِ (1)

فهذه القطعة تزخر بالضمائر . وتفسّر هذه الوفرة ثلاثة عوامل :

ـ القافية · فقد تخيّر الشّاعر قافية بالغة الثّراء . أهمّ عناصرها من الناحية الأسلوبيّة : الوصل وهو ضمير متّصل .

ـ ختام الصّدور ـ ما عدا صدر البيت الثالث ـ بضمائر متنوّعة على وجه التصريع في الطّالع وعلى غير وجه التّرصيع في بقيّة الأبيات .

ـ الاقتصار على ذكر المتعلّقَيْن الرّئيسيّين (الوطن والوطنيين : الشبّان) ، بهذه الضمائر مرّة واحدة وذلك في الطالع ، وهذان المتعلّقان هما محور القطعة . أمّا بقيّة المتعلّقات (الرّوض ـ العقد ـ القميص ـ الشيخ ...) التي عادت عليها ضمائر في هذه الأبيات ، فهي عناصر واصفة لا موصوفة ، هي نفسها متعلّقة بالمحور : الوطن والوطنيين .

(1) ج 1 ص 259 .

والملاحظ أنّ كلّ هذه الضمائر تدلّ على الغيبة ممّا يصبغ على القطعة طابعا قصصيّا ، يقتصر دور الشاعر فيها مبدئيّا على الرواية دون المعاناة . فالقطعة هي قصّة معاملة الوطن الوطنيّين على وجه العموم .

وإذا صرفنا النظر عن العائد من هذه الضمائر على العناصر الواصفة لاحظنا أن أكثر الضمائر تدلّ على الافراد وتتعلّق بالوطن الموصوف . فالقطعة ليست وطنيّة بالدرجة الأولى وإنما هي اجتماعيّة تبحث في سموّ معنى الوطن وفي الاعتراف بجميل الوطنية . والاضمار يلازم في هذا السياق التعريف ، تعريف المضاف في كلّ حالة بارجاعه إلى أحد القطبين : الوطن أو الوطنيّين .

فالشّاعر إنْ لم يذكر الوطن والوطنيّين (الشبّان) إلاّ مرّة واحدة وذلك في الطالع ، فإنه أحضرهما في كلّ شطر من هذه الأبيات .

فالاضمار جنّبه التّكرار ، وفي نفس الوقت قوّى اعتماده على الايحاء . وهكذا خرج الشاعر بالحدث العابر (تكريم بعض الوطنيين) إلى معنى الوطن والاشادة بالوطنيّة . فإذا بالوطن كائن حيّ (مشخّص : سمعه ضميره ، فؤاده ، لسانه) وهو كائن نبيل المشاعر (عطفه) وهو كائن جميل (حليته ، عقده) وحاجته تنحصر في السّلام (راحته ، أمنه) ، وعوامل جلبها إليه أبناؤه (شبّانه ، كهوله ، فتيانه) .

وإذا بالوطنيّة تتركّز أساسا على الفداء (بذلهم أرواحهم) .

أما قمّة الوجد بين الوطنيّين ووطنهم فقد جسّمه في الرجوع إليه والعيش فيه (قدومهم) .

السياق الثاني :

القسم الأخير (12 بيت) من قصيدة « أبو الهول » (تقع في 89 بيتا) . وهذا القسم هو بمثابة النّشيد الوطني الرمزيّ ، قدّم له الشّاعر بقوله : « ثمّ انشق صدر أبي الهول عن فتى وفتاة ، مثلا أمامه وأنشدا هذا النّشيد » :

78 الْيَوْمَ نَسُودُ بِوَادِينَا ... وَنُعِيدُ مَحَاسِنَ مَاضِينَا
79 وَيَشِيدُ الْعِزَّ بِأَيْدِينَا ... وَطَنٌ نَفْدِيهِ وَيَفْدِينَا

• • • • • •

80 وَطَنٌ بِالْحَقِّ نُؤَيِّدُهُ ... وَبِعَيْنِ اللهِ نُشَيِّدُهُ
81 وَنُحَسِّنُهُ ، وَنُزَيِّنُهُ ... بِمَآثِرِنَا وَمَسَاعِينَا

• • • • • •

82 سِرُّ التَّارِيخِ وَعُنْصُرُهُ ... وَسَرِيرُ الدَّهْرِ وَمِنْبَرُهُ
83 وَجِنَانُ الْخُلْدِ وَكَوْثَرُهُ ... وَكَفَى الآبَاءُ رَيَاحِينَا

• • • • • •

84 نَتَّخِذُ الشَّمْسَ لَهُ تَاجَا   وَضُحَاهَا عَرْشًا وَهَاجَا
85 وَسَمَاءَ السُّؤْدَدِ أَبْرَاجَا   وَكَذَلِكَ كَانَ أَوَالِينَا

. . . . . .

86 الْعَصْرُ يَرَاكُمْ ، وَالأُمَمُ   وَالْكَرْنَكُ يَلْحَظُ ، وَالْهَرَمُ
87 أَبَنِي الأَوْطَانِ الاهِمَمُ   كَبِنَاءِ الأَوَّلِ يَبْنِينَا ؟

. . . . . .

88 سَعْيًا أَبَدًا ، سَعْيًا سَعْيًا   لأَثِيلِ الْمَجْدِ وَالْعَلْيَا
89 وَلْنَجْعَلْ مِصْرَ هِيَ الدُّنْيَا   وَلْنَجْعَلْ مِصْرَ هِيَ الدِّينَا (1)

ويلخّص دور الضمائر في بناء هذه القصيدة الملاحظتان الآتيتان :

— وفرة استخدام ضمير المتكلّم الجمع (نحن : الشّباب المصري) وضمير المفرد الغائب (هو : الوطن) بالتّناوب يصوّر التفاعل بين الوطن وبنيه . وهذه الفكرة — وهي محور النشيد — نجدها مجملة في آخر بيت 79 « تفديه ويفدينا » والتصدير في هذا التركيب قوّى صورة التفاعل الذي سيتبلور في بقيّة الأبيات .

— لم يشذّ إلاّ بيت 86 فقام على التفات ، من حيث كان الحديث فيه بضمير المخاطب المذكر الجمع . وهذا الالتفات يكشف عن حقيقة الفتى والفتاة فيبيّن أنهما ليسا إلاّ ممثّلين للشباب المصريّ كافّة .

إنّ الضمير يساهم بقسط لا بأس به في شعرية القصيدة في « الشوقيات » ، دلّ على ذلك المثالان الأخيران ، ومظاهر التصرّف المختلفة التي عمد إليها الشاعر في استعماله .

ويحتفظ الضمير العائد على لاحق من بين استعمالات الضمير بطابع مميّز لشعر « الشوقيات » . فقد وجد فيه الشّاعر نافذة تهوّن عليه خطب القطع في البيت ، إلى جانب كونه قد يجري في شعره ليُجنّبه ثقلا أو يعزّز فيه موسيقى أو يثري معنى عن طريق الايغال ، وقلّما كان دوره سلبيّا .

(1) ج 1 ص 132 .

الفصل الرابع
الجمع والتثنية

1 ـ المطابقة بين الجمع والمجموع :

لم تتمّ المطابقة بين الجمع والمجموع في « الشوقيات » على الوجه المشروط في اللغة دائما . فإنّ القواعد تفصل بين العاقل وغير العاقل ، وتنصّ على وجوب معاملة هذا غير معاملة ذاك في تقدير الجنس والعدد فيما تجاوز منهما الواحد وملخّص الاتجاه في هذه الحالة أن يخصّ العاقل بصيغ مختلفة باختلاف عدده إفرادا وتثنية وجمعا وباختلاف جنسه تذكيرا وتأنيثا ، بينما يلازم غير العاقل ـ إذا تجاوز الواحد ـ الافراد والتأنيث فلا يتعدّاهما .

ولئن مني هذا القانون ببعض الخرق في قديم الاستعمالات ، بسبب التحوّل قبل ثبوت القواعد فإنّ النزعة اليوم فيما يكتب الكتّاب وينظِم الشّعراء هي إلى احترامه أكبر . لكنّ شوقي تصرّف تصرّف القدماء ، لا رغبة في تحويل الثّابت أو استجابة لمتحوّل ، وإنّما إحياء للقديم باحترام ما كان عليه من تحوّل في الأصل .

والمنتظر في المطابقة بين الجمع والمجموع أن ينزع غير العاقل في الاستعمال إلى الجري على قانون العاقل ، وأن تخرج أحكامه من التصلّب إلى المرونة . غير أن شوقي لم يقتصر على هذا بل وصل أحيانا إلى حمل العاقل على غير العاقل كما سنرى .

أ ـ معاملة جمع غير العاقل :

فقد عامل الشّاعر جمع غير العاقل معاملة العاقل كثيرا ، كما في الأبيات التالية :

ـ نَظَمَ الْهِلاَلُ بِهِ مَمَالِكَ أَرْبَعًا   أَصْبَحْنَ لَيْسَ لِعِقْدِهِنَّ نِظَامُ (1)
ـ كَأَنَّهَا تَحْتَ لأْلاءِ الضُّحَى ذَهَبًا   كُنُوزُ (فِرْعَوْنَ) غَطَّيْنَ الْمَوَازِينَا(2)

---

(1) ج 1 ، 30 [illegible]
(2) ج 2 ، [illegible]

– فِي كُلِّ حَاضِرَةٍ وكُلِّ قَبِيلَةٍ هممٌ ذَهَبْنَ يَرُمْنَ كلَّ مرَامِ (1)
– وَوَيْحَ السَّوَافِي هَلْ عرَضْنَ على البِلَى جَبِينَكَ ، أمْ سَتَرْنَهُ بِحِجَابِ ؟
وَهَلْ صُنَّ مَاءَ كَانَ فِيهِ كَأَنَّهُ حَيَاةُ بَتُولٍ فِي الصَّلاَةِ كَعَابِ(2) ؟

فهذه الجموع (ممالك – كنوز – همم – السوافي: (الرياح)) كلّها من غير العاقل ، وقد استعمل لها الشاعر جمع المؤنث . ولم يخف ما نتج عن ذلك من تشخيص للجامد (مثل : كنوز) أو للمعنى المجرد (مثل همم) قوّى صورة الايحاء .

وكثيرا ما جمع الشاعر مظهر الثبوت ومظهر التحول في السياق الواحد فعامل جمع غير العاقل معاملة غير العاقل حينا ومعاملة العاقل حينا آخر ، بحيث فقدت ضمائر المطابقة دورها الرئيسي وهو النيابة عن المضمرات تنبيها وتذكيرا كما في قوله :

– كَادَتْ عُيُونُ قَوَافِينَا تُحَرِّكُهُ وكِدْنَ يوقِظْنَ في التُّرْبِ السلاطينَا(3)

– ثلاثُ عقائد ....
قَعَدْنَ فَكُنَّ الأسَاسَ المَتِينَ وَقَامَ عَلَيْهَا البناءُ المشيدْ (4)
– نَحْنُ النِّيَامُ إذَا اللَّيَالِي سَالَمَتْ فَإذَا وَثَبْنَ فَنَحْنُ غَيْرُ نِيَامِ (5)
– سُطُورٌ لاَ يُحِيطُ بِهِنَّ رَسْمٌ وَلاَ يُحْصِي مَعَانِيهِنَّ عِلْمُ
إذَا قُرِئَتْ جَمِيعًا فَهْيَ نَظْمٌ وَإنْ قُرِئَتْ فُرَادَى فَهْيَ نَثْرُ (6)
– ثُكْلُ الرِّجَالِ مِنَ البَنِينَ ، وَإنما ثُكل المَمَالِكِ فَقْدُهَا العُلَمَاءَ
يَجزَعْنَ لِلْعَلَمِ الكَبِيرِ إذَا هَوَى جَزَعَ الكتائبِ قَدْ فَقَدْنَ لِوَاءَ (7)

فقد نوع الضمير العائد على الجموع (عيون – عقائد – الليالي – سطور – الممالك) فأفقده قيمته النحوية ، لكنه لم يحمّله طاقات دلالية جديدة ، إلا أنه نزع في ذلك نزعة تقليدية كان يسير عليها شعراء العربية .

ب – معاملة جمع العاقل :

وقد عامل الشاعر العاقل معاملة غير العاقل غير أننا لم نلحظ غلبة ذلك في شعره إلا إذا كان الجمع مقطعا ، ونسوق لذلك هذه الأبيات المتفرقة في قصيدة واحدة :

---

(1) ج 4 ص 17 ، 7 .
(2) ج 3 ص 29 ، 42 – 43 .
(3) ج 2 ص 104 ، 17 .
(4) ج 3 ص 66 ، 10 .
(5) ج 4 ص 17 ، 20 .
(6) ج 2 ص ، 40 ، 45 – 46 .
(7) ج 3 ص 9 ، 3 – 4 .

56 وَأُعِيدَ الْمَجْدُ الْقَدِيمُ ، وَقَامَتْ فِي مَعَالِي آبَائِهَا الأَبْنَاءُ

156 فَعَشِقْنَاكَ قَبْلَ أَنْ تَأْتِيَ الرُّسْلُ وَقَامَتْ بِحُبِّكَ الأَعْضَاءُ

159 حَجَّنَا فِي الزَّمَانِ سِحْرًا بِسِحْرٍ وَاطْمَأَنَّتْ إِلَى الْعَصَا السُّعَدَاءُ

163 فَرَأَى اللَّهُ أن يعقَّ ، وَلِلَّهِ تقي لاَ لِغَيْرِهِ الأَنْبِيَاءُ

213 وعلا الحقُّ بَيْنَهُمْ وَسما الْفَضْلُ . ونَالَتْ حقوقَهَا الضُّعَفَاءُ (1)

فالأبناء والرسل والسعداء والأنبياء والضعفاء من العاقل ولكن الشاعر استعمل لها المفرد المؤنث وهذا يطابق جمع غير العاقل ، وقد وقعت هذه الجموع مقاطع ما عدا جمع « الرسل » (2) .

وإذا لاحظنا في ظاهرة تنوع الضمير التي سبق درسها نزعة الضمير إلى فقدان دوره النحوي الرئيسي وهو التنبيه والتذكير ، فإننا نلاحظ في هذا المقام نزعة العدد إلى فقدان قيمته .

ولم نر الشاعر نوّع الضمير في معاملة العاقل الا نادرا كما في قوله :

— رَاعَ الظَّلاَمُ بِهَا أَوَانِسَ تَرْتَمِي مِثْلَ الظباءِ من الرُّبَى يَهْوِينَا (3)

فوصف « الأوانس » بقوله « ترتمي » ثم بقوله « يهوينا » وناسب ذلك السياق من قبل تشبيهه الأوانس (العاقل) بالظباء (غير العاقل) فقوى الصورة المشتركة بين الكائنين . وليس التركيب بمجوز اعتبار « ترتمي » متعلقا بالظباء « ويهوينا » متعلقا بالأوانس .

ج — معاملة اسم الجمع :

قد صحبت المرونة معاملة الشاعر اسم الجمع غير أنها كانت متفاوتة الأثر بحسب اختلاف مظاهره . فكانت معاملته اسم الجمع الذي للعاقل معاملة جمع العاقل المذكر أغلب في شعره ، وشواهد ذلك كثيرة ، منها قوله :

— وَإِذَا الشعُوبُ بَنَوْا حَقِيقَةَ مُلْكِهِمْ جَعَلُوا الْمَآتِمَ حَائِطَ الأَفْرَاحِ (4)
— وَشُعُوبٌ يَمْحُونَ آيَةَ عِيسَى ثُمَّ يُعْلُونَ فِي الْبَرِيَّةِ شَأْنَهْ (5)

(1) ج 1 ص 17 .
(2) مما لم يرد فيه الجمع مقطعا كذلك : ج 1 ص 262 ، 9 .
(3) ج 2 ص 139 ، 13 .
(4) ج 2 ص 153 ، 14 .
(5) ج 1 ص 248 ، 14 .

أقْعَدْتُ جِيلاً لِلْهَوَى ... وَأَقَمْتُ جِيلاً آخَرِينْ (1)
- إذا ما جَاءَهُ طُلَّابُ حَقٍّ ... يقول : عِصَابَةٌ خَرَجُوا وَشَقُّوا (2)
- أعْمَى هَوَى الْوَطَنِ العَزِيزِ عِصَابَةٌ ... مُسْتَهْتِرِينَ إلى الجرائِمِ سارُوا (3)
- (عصابة) خدموا حمى الوطن العزيز فبُوركوا ... خدمًا ، وبوركَ في الحمى من سيِّدِ (4)
- يَبْذُلَ الْجُهُودَ الصَّالحاتِ عِصَابَةٌ ... لاَ يَسْأَلُون عَنِ الجُهُودِ جزَاءَ (5)
- وَعِصَابَةٌ بِالْخَيْرِ أَلَّفَ شَمْلُهُمْ ... وَالْخَيْرُ أفضلُ عُصْبَةٌ وَرِفَاقَا (6)

« فالشعوب » في الأول والثاني جمع اسم الجمع « شعب » و« الجيل » في الثالث و« العصابة » في باقي الأمثلة عوملت كلّها معاملة جمع العاقل المذكر .

لكنّ الشاعر عامل اسم الجمع الذي للعاقل معاملة المفرد المذكر أيضا :

- وَاسْتَبْكِ هَذَا النَّاسَ دمعًا أوْ دَمًا ... فَالْيَوْمُ يَوْمُ مَدَامعٍ وَدِمَاءِ (7)

كما عامله معاملة المفرد المؤنث :

- وَالطَّيْرُ أقْعَدَهَا الْكَرَى ... وَالنَّاسُ نَامَتْ وَالْوُجُودْ (8)

« فالناس » في البيتين على غير وجه المعاملة المنتظر .

ولم تخل معاملة اسم الجمع الذي لغير العاقل من مرونة في أشعار « الشوقيات » . هكذا فقد أدرجت « الطّير » في صدر البيت السّابق مثلا في باب المفرد المؤنث ، بينما أدرجت « الخيل » في البيت التالي في باب جمع العاقل المؤنث :

- وَاطْلُبُوا بِالْعَبْقَرِيَّاتِ الْمَدَى ... ليس كلُّ الخيْلِ يَشْهَدْنَ الرِّهَانَا (9)

د - معاملة اسم الجنس الجمعي :

أما اسم الجنس الجمعي فقد عومل معاملة جمع العاقل المؤنث :

- وتُخرِجها:(الأموال) فتكسبُ ثمّ تَأوي ... رُجُوعَ النَّحْلِ قد حُمِّلْنَ زَادًا (10)
- وأعجبُ: كيف طوى ذكركنّ:(النّخيل) ... وَلَمْ يَحْتَفِلْ شُعَرَاءُ الْعَرَبْ (11)

(1) ج 2 ص 95 ، 59 .
(2) ج 2 ص 74 ، 32 .
(3) ج 2 ص 164 ، 10 .
(4) ج 4 ص 24 ، 23 .
(5) ج 4 ص 49 ، 27 .
(6) ج 4 ص 80 ، 1 .
(7) ج 3 ص 5 ، 3 .
(8) ج 2 ص 27 ، 14 .
(9) ج 2 ص 188 ، 2 .
(10) ج 4 ص 14 ، 45 .
(11) ج 4 ص 64 ، 16 وما يليه من الأبيات حتى بيت 21 ، آخر القصيدة .

فيتّضح أن معاملة الشاعر غير العاقل معاملة العاقل أكثر من عكس ذلك من قبل أنّ ضمائر العاقل عديدة بينما ضمير غير العاقل واحد . وفي هذا المظهر نزعة من نزعات الشاعر في البحث عن نوافذ جديدة للتعبير .

كما يتّضح أن معاملته غير العاقل معاملة العاقل لم تخرج به عن ضمير المؤنث (1) . فالنّوافذ التي فتحها هي في باب العدد دون باب الجنس .

وقد أثّر هذا اللّون من التّصرف في المطابقة — بصرف النظر عن أثره في احترام الوزن — من ناحيتين في شعريّة القصيدة . فمعاملة غير العاقل معاملة العاقل آلت إلى التشخيص فولّدت صورا مرئيّة ، أمّا معاملة العاقل معاملة غير العاقل فقد مكّنته في الغالب منْ حسن القطع بالجمع فأثْرتْ الصور المسموعة وقوّت الدلالات المتهوسة .

أمّا تنويعه الضمير العائد على الجمع في حالات أخرى فقد دلّ بوضوح على التزام الشاعر بالجانب المرن الذي صحب القضيّة في طور العربية الأول قبل مآلها إلى التقعيد النسبيّ غير آبه بما آلت إليه من ثبوت في نظر المحدثين أو عملهم .

2 — **التّصرّف في الجموع :**

تصرّف الشاعر كثيرا في استخدام الجموع وشمل تصرّفه الدّال والمدلول معا .

أ — **التصرّف في الدّال :**

أما تصرّفه في الدّال فكان بتعويض صيغة في الجمع بأخرى أكثر ممّا كان بتحوير صيغة الجمع الواحدة . وكلّ ذلك بدون الخروج عن مادّة الصّوغ الأصلية .

— احلال النادر محلّ المطرد :

وكان هذا التصرّف باحلال النادر محلّ المطّرد في الاستعمال الحديث ، كثيرا .

— أرْؤُس بدل رُؤُوس :

— أرَى طيَّارَهُمْ أوْفَى عَلَيْنَا وَحَلَّقَ فَوْقَ أرْؤُسِنَا وَحَامَا (2)

— ذِكرَة بدل ذُكُور :

— الْمُلْكَ لِلانَاثِ فِي السَّدُّ سُتُورِ ، لاَ لِلذِّكَرَةْ (3)

---

(1) لم يعامله معاملة المذكر الا في النادر وذلك في مقام النعت وقد أورد المنعوت مقطعا (ج 1 ص 208 ، 10) :
خطــت تكـتـــب خطبـا لا حطيبــا أضيــف الى مصـائبنـا العظـــام
فقال «مصـائبنا العظام» والوجه أن يقول «مصائبنا العظيـة أو العظائم» .

(2) ج 1 ص 221 ، 14 .

(3) ج 1 ص 145 ، 22 .

– أرَاجِل بدل رِجَال :

– إفْرِيقِيَا مَهْدُ الأُسُودِ وَلَحْدُهَا ضَجَّتْ عَلَيْكَ أرَاجِلاً وَنِسَاءَ (1)

– أجْبَال بدل جِبَال :

– قَدَرٌ بِالْمُدْنِ ألْوَى وَالقُرَى وَدَهَا الأجْبَالَ مِنْهُ مَا دَهَاهَا (2)

– أمْلاكٌ بدل مُلُوك :

– أسْدَى إلَيْنَا (أمِيرُ الْمُؤْمِنِينِ) يدًا جَلَّتْ كما جلَّ في الأملاك مُسْدِيها (3)

فالجموع المستخدمة في هذه السّياقات مثبتة في معاجم اللّغة ولكن ليس لها في الشّيوع حظّ الصيغ التي تستخدم عادة لأداء المعاني المذكورة .

– إحلال النّابي محلّ المتمكّن :

ومن وجوه تصرّف شوقي في الجموع من حيث البنية الدّالة أن يأتي بصيغة من الجمع يليق بالسّاق غيرها من نفس مادّتها . وقد لاحظنا أنّ أكثر ما كان ذلك باستعمال جمع القلّة بدل جمع الكثرة في الأسماء التي تجمع على صيغتين فأكثر :

– دَوْلاَت بدل دُوَل :

– وَدَاوِ بِهِ الدَّوْلاَتِ فِي كُلِّ دَائِهَا فنعمَ الحُسَامُ الطِّبُّ وَالْمُتَطَبِّبُ (4)
– أيُّ الصغَائِرِ فِي الاسلاَمِ فَاشِيَةٌ تُودَى بِأَيْسَرِهَا الدَّوْلاَتُ وَالأمَمُ (5)
– الْمُلْكُ وَالدَّوْلاَتُ مَا يَبْنِي الْقَنَا وَالْعلمُ ، لا مَا تَرْفَعُ الأحْلاَمُ (6)

– شَجَرَات بدل أشْجَار :

– آوِي إلَى الشَّجَرَاتِ ، وَهْيَ تَهُزُّنِي وَقَدِ اطْمَأنَّ الطَّيْرُ فيها بالكَرَى (7)

– صَخَرَات بدل صُخُورِ .

– وَالذَرُّ وَالصَّخَرَاتُ مِمَّا كَوَّرَتْ (الطينة) وَالْفِيلُ مِمَّا صَوَّرَتْ ، وَالخِرْنَقُ (8)

---

(1) ج 3 ص 17 ، 13 .
(2) ج 3 ص 174 ، 34 . انظر كذلك ج 1 ص 59 ، 47 وص 17 ، 22 . مع الملاحظ أن امكانية دخول هذه الصيغة في شعر شوقي من العامية ليست مستبعدة .
(3) ج 1 ص 286 ، 7 ، وانظر كذلك ج 4 ص 61 ، 15 وص 106 ، 8 .
(4) ج 1 ص 42 ، 4 . وانظر ص 17 ، 185
(5) ج 1 ص 211 ، 23 .
(6) ج 1 ص 226 ، 22 .
(7) ج 2 ص 33 ، 32 .
(8) ج 2 ص 64 ، 91 .

فحتى إن لم تكن القلّة ملازمة لهذه الجموع في معانيها ، فإنها ثابتة في حظّها من الاستعمال عند العرب .

– احلال الشّخصيّ محلّ المشترك :

وقد يأتي الشّاعر بالصيغة لم تثبتها المعاجم وإنّما جوّزها تصرّفه في اللّغة كما في الجموع التّالية :

– نَسَائِم بدل أَنْسَام :

– وَحَمَى النَّسَائِمَ أَنْ تَرُوحَ وَأَنْ تَجِي حَذَرًا وَخَوْفًا أَنْ يُرَاعَ وَيُذْعَرَا (1)

– كُنَّا مِنَ الدُّنْيَا بِهِمْ فِي رَوْضَةٍ مَرُّوا بِهَا كَنَسَائِمِ الأَسْحَارِ (2)

– أَخْصَام بدل خُصُوم :

– بطلَ الشرْق ، قَدْ بَلَتْكَ الْمَعَالِي ورثاكَ الْوَلِيُّ وَالأَخْصَامُ (3)

وممّا تصرّف الشّاعر في دالّه ما كان باستغلال الامكانيات البنيوية :

– إثر تغيير الصيغة الواحدة كما في قوله :

– لَقَدْ كَانَ الَّذِي حَذِرَ الأَوَالِي وَخَافَ بَنُو زَمَانِكَ أَنْ يَكُونَا (4)

فجمع أوّل على أوالي والوجه أوائل .

– وإثر الجمع بين الصيغتين في السياق الواحد : مثل :

– جمعه شِبْل على أَشْبَال ثم على شُبُول وكلاهما يجوز :

– لِيَنَمْ أَبُو الأَشْبَالِ مِلْءَ جُفُونِهِ ليس الشُّبُولُ عَنِ العَرِينِ بِنُوَّمِ (5)

– وجمعه يَقِظ على أَيْقَاظ ثم على يَقْظَى في قوله :

– كَأَنَّ الرَّاقِدِينَ بِكُلِّ قَاعٍ هُمُ الأَيْقَاظُ وَالْيَقْظَى النِّيَامُ (6)

على أن « أيقاظ » هو الجمع الوحيد لـ « يَقِظ » في اللّغة ، أمّا « يَقْظَى » فهو مؤنث « يَقِظ » ، مفرد (جمعه يَقَاظَى) ، عامله شوقي هنا معاملة الجمع أيضا (7) .

(1) ج 2 ص 33 ، 5 .
(2) ج 3 ص 76 ، 6 وانظر ج 2 ص 33 ، 5 .
(3) ج 3 ص 142 ، 8 . .
(4) ج 1 ص 266 ، 75 . وتغيير هذه الصيغة كثير في كلام العرب ، انظر ابراهيم السامرائي « من معجم المتنبي » ص 35 .
(5) ج 2 ص 187 ، 26 .
(6) ج 4 ص 71 ، 21 .
(7) وفي هذا وجه من تصرفه في المدلول أيضا على ما سنبين اثر هذا .

ب – التّصرف في المدلول :

وقد يتصرّف الشّاعر في الجمع من حيث مدلول الصيغة لا من حيث دالّها ، فيحلّ صيغة محلّ أخرى لا تستويان في الدّلالة على العدد .

– بين الافراد والجمع :

فقد يستعمل الجمع حيث ننتظر المفرد :

– « رأس الرجال » بدل « رأس رجل » في وصف أبي الهول :

– وَمَا رَاعَهُمْ غَيْرُ رَأْسِ الرِّجَالِ عَلَى هَيْكَلٍ مِنْ ذَوَاتِ الظُّفُرْ (1)

– « ثوان » بدل « ثانية » : حيث لا يبرّر استعمال الجمع إلاّ الوزن والقافية :

– قَضَاءٌ ، وَمِقْدَارٌ ، وَآجَالُ أَنْفُسٍ إِذَا هِيَ حَانَتْ لم تُؤَخَّرْ ثَوَانِيَا (2)

كما قد يستعمل المفرد حيث ننتظر الجمع :

– « رأس الجدول » بدل « رؤوس الجداول » حيث يقتضي السياق التعميم :

– وَحَمَلْتُهُ فَوْقَ الْعُيُونِ ، وَفَوْقَ رَأْسِ الْجَدْوَلِ (3)

فالشّاعر لا يقصد جدولا بعينه وإنّما كلّ جداول الدنيا .

وقد اتفق له أن استعمل المفرد حيث ننتظر الجمع والجمع حيث ننتظر المفرد في بيت واحد فقال :

– في التُّرْبِ فَوْقَ (بَنِي سُوَيْفَ) يتيمةٌ وَمِنَ الْجَوَاهِرِ زَيِّفٌ وَصِحَاحُ (4).

فالمنتظر أن يقول زيّفون وصحيح من قبل أنه أراد الاشارة إلى ندرة الخالص من كلّ شيء ، أو على الأقلّ أن يقول زيّف وصحيح .

– بين التثنية والجمع :

وقد أورد شوقي الجمع حيث كنا ننتظر المثنى وذلك في مقام المقطع :

– الرُّحَمَاء بدل الرَّحِيمَان :

– وَإِذَا رحمتَ فَأَنْتَ أمٌّ أَوْ أَبٌ هَذَانِ في الدُّنْيَا هُمَا الرُّحَمَاءُ (5)

---

(1) ج 1 ص 132 ، 15 .
(2) ج 4 ص 55 ، 5 .
(3) ج 1 ص 176 ، 18 .
(4) ج 3 ص 51 ، 7 .
(5) ج 1 ص 34 ، 32 .

– الأحْدَاق بدل الحَدَقَتَيْن :

هاتِ اسْقِنِيها ...

– صِرْفًا مسلَطَةَ الشُّعَاعِ ، كَأَنَّمَا مِنْ وِجْنَتَيْكَ تُدارُ وَالأحدَاقِ (1)

– الأرْجُل بدل الرِّجْلان :

– تَقَسَّمَ بَيْنَهُمَا قَلْبُهُ وَخَانَتْهُ عَيْنَاهُ وَالأرْجُلُ (2)

كما يورد المثنى حيث ننتظر الجمع :

– يَدَيْن بدل أيَادِي :

– مِنْ عَادَةِ الذِّكْرَى تردُّ مِنَ النَّوَى مَنْ لاَ يَدَيْنِ لنا بِطَيِّ غِيَابِهِ (3)

أراد مَنْ « لا أيَادِيَ لنا » أو من « لا يَدَ لنا » وهذا تعبير جاهز ، فلمّا لم يستقم له الوزن ثنّى يد ، فقال يديْن ، والمقام يقتضي الجمع ، ولعلّ الافراد أولى لأنّه قالب جاهز ، أما التثنية فلا .

ج – مثال من مظاهر التصرّف في المدلول : استعمال المفرد والجمع من مادّة : « وطن » (4) .

– دلالة المفرد : وطن :

تنوّعت دلالات لفظ « وطن » مفردا في « الشوقيات » بدون أن تتساوى نسبة الأهمية فيها . فقد استعمل الشّاعر مفرد المادّة 39 مرّة في كامل الدّيوان لم يدلّ إلاّ في حالتين منها على معنى ماديّ واضح هو معنى الاطار الكانيّ :

– يُلْجأ إليه ويُقام فيه :

– وَابْتَهَجَتْ بِالْوَطَنِ الْكَرِيمِ وَمَوْئِلِ الْعِيَالِ وَالْحَرِيمِ (5)

– أو هو الاطار العامّ الذي يرجع إليه :

– جَعَلْتُهَا شِعْرًا لِتَلْفِتَ الْفِطَنْ وَالشِّعْرُ للحِكْمَةِ مُذْ كان وَطَنْ (6)

مع الملاحظ أن كلاّ من الاستعمالين جرى في حكاية معدّة للأطفال . فلمّا استعان الشّاعر بالحيوان في مخاطبة الأطفال ، لم يكن له بدّ من التجسيم .

---

(1) ج 2 ص 77 ، 7 .
(2) ج 3 ص 144 ، 17 .
(3) ج 3 ص 33 ، 33 .
(4) انظر الثبت الذي أعددناه في الفهارس .
(5) ج 4 ص 142 ، 2 .
(6) ج 4 ص 125 ، 4 .

وقد دلّ اللفظ ـ فيما عدا ذلك ـ على معنى مجرّد هو ـ في أغلب الحالات ـ معنى البلاد يرتبط بها الانسان مادّيا وروحيّا ، وقد قصد بالبلاد عادة مصر (25 مرّة) :

ـ وَيَا وَطَنِي لَقِيتُكَ بَعْدَ يَأْسٍ كَأَنِّي قَدْ لَقِيتُ بِكَ الشَّبَابَا (1)

ـ وَطَنِي لَوْ شُغِلْتُ بِالْخُلْدِ عَنْهُ نَازَعَتْنِي إِلَيْهِ فِي الخلد نَفْسِي (2)

ـ رَضِينَا فِي هَوَى الْوَطَنِ الْمُفَدَّى دَمَ الشُّهَدَاءِ وَالْمَالَ الْمُطَاحَا (3)

وقد أوجب السّياق حصر معنى البلاد في سوريا في سياقين ، منهما قوله يرثي زعيما سوريّا :

ـ وَلَوَ انَّ مَقْدُورًا يُرَدُّ لَرَدَّهَا بحياتِهِ الوَطَنُ المَرُوعُ المُشْفِقُ (4)

وفي اليمن ، في البيت التالي حيث يرثي نجل إمام اليمن :

ـ فَتًى كَاسْمِهِ كَانَ سَيْفَ الالاهِ وَسَيفَ الرّسولِ ، وسيفَ الْوَطَنْ (5)

فكلا الاستعمالين من سياق رثائي ، فلمّا تجاوز الشّاعر في الرّثاء أموات مصر ، وسّع مفهوم الوطن .

وقد اتّفق للشّاعر أن استعمل لفظ « وطن » للشرق العربي وذلك في سياق واحد ، هو قوله :

ـ وَطَنٌ وَاحِدٌ عَلَى الشَّمْسِ وَالفُصْحَى وفي الدّمعِ والجراح اجْتِمَاعُهْ (6)

إلاّ أنّ شوقي أخرج لفظ « وطن » مخرج الاطلاق أحيانا (7 حالات) فلم يدلّ به على بلد معيّن بقدر ما عبّر به عن مطلق معنى الوطن :

ـ وَطَنُ الْمَرْءِ حِمَاهُ الْمُفْتَدَى يذكُرُ الْمِنَّةَ مِنْهُ وَالْيَدَا (7)

ـ هَبْ جَنَّةَ الْخُلْدِ الْيَمَنْ لاَ شَيْءَ يَعْدِلُ الْوَطَنْ (8)

وقد ألفينا مفرد « الوطن » مقترنا بمعنى اللّحمة المؤلفة بين مجموعة الناس ، منحصرة في لحمة الجنس (العربيّة : العروبة) في سياق واحد هو :

ـ يُجَامِلُكَ الْعَرَبُ النَّازِحُونَ وَمَا الْعَرَبِيَّةُ إلاَّ وَطَنْ (9)

---

(1) ج 1 ص 64 ، 26 .
(2) ج 2 ص 44 ، 13 .
(3) ج 4 ص 29 ، 2 .
(4) ج 3 ص 110 ، 28 .
(5) ج 3 ص 169 ، 6 .
(6) ج 3 ص 101 ، 4 .
(7) ج 4 ص 38 ، 30 .
(8) ج 4 ص 190 ، 13 .
(9) ج 3 ص 169 ، 11 .

— دلالة الجمع : أوطان :

وقد تنوّعت دلالات الجمع « أوطان » بدون أن تتساوى نسبة الأهميّة فيها كذلك ، ومنها ما كانت وليدة عملية الجمع ذاتها كالتّضخيم وهو الذي يأتي له الجمع في اللّغة ، ومنها ما كان وليد مؤثرات أخرى جرّدت الجمع من وظيفته اللّغويّة وأكسبته وظائف جديدة .

فقد استعمل شوقي صيغة الجمع 45 مرّة دلّ اللفظ في 4 منها على معنى ماديّ واضح هو معنى الاطار المكاني :

— يُلجأ إليه ويُقام فيه :

— وَهَلْ تَحِنُّ إِلَيْهِ بَعْدَ فُرْقَتِهِ   كَمَا يَحِنُّ إلى أَوْطَانِهِ الجَالِي (1)

— أو هو الاطار العامّ الذي يُرجع إليه :

— إنَّ الَّذِي قَسَمَ البِلادَ حَبَاكُمُ   بَلَداً كَأَوْطَانِ النُّجُومِ مَجِيداً (2)

أمّا بقيّة الحالات وأغلبها ، (38 من 43) فدلّ فيها الجمع « أوطان » على معنى مجرّد بدون أن تظهر فيه نزعة إلى الانحصار في متعلّق معيّن .

فقد قرن هذا المعنى بمصر في 14 حالة .

— خرجوا (الشباب)، فما مدُّوا حناجرهم، ولاَ   مَنُّوا على أَوْطَانِهِمْ مَجْهُوداً (3)

— فَيَا « سَعْدُ » جُرْحُكَ سَاءَ الرِّجَالَ   فَلاَ جُرِحَتْ فِيكَ أَوْطَانُهَا (4)

— شَرَفاً نُصَيْرُ ، ارْفَعْ جَبِينَكَ عالِياً   وَتَلَقَّ مِنْ أَوْطَانِكَ الإِكْلِيلاَ (5)

وقرنه بسوريا في سياق واحد سياسي قومي ، هو :

— وَإِنْ سَأَلَتْهُمُ الأَوْطَانُ أَعْطَوْا   دَماً حُرّاً وَأَبْنَاءً وَمَالاَ (6)

لكنّه قرنه كذلك بالبلاد الاسلامية عموما في 7 حالات ، وأغلب ما كان ذلك في سياقات سياسيّة وقصائد تحدّث فيها عن الأتراك وهم الذين كانت فيهم خلافة الاسلام :

— فجئتُ فَتَاةَ التُّرْكِ أجزي دِفَاعَهَا   عن الملك والأَوْطانِ ما الحقُّ يوجبُ (7)

— وَمُهَاجِرِينَ تَنَكَّرَتْ أَوْطَانُهُمْ   ضَلُّوا السَّبِيلَ مِنَ الذُّهُولِ وَهامُوا (8)

— وَلِلأَوْطَانِ فِي دَمِ كُلِّ حُرٍّ   يَدٌ سَلَفَتْ وَدَيْنٌ مُسْتَحِقٌّ (9)

---

(1) ج 3 ص 125 ، 45 .
(2) ج 1 ص 109 ، 37 .
(3) ج 1 ص 109 ، 19 .
(4) ج 1 ص 262 ، 9 .
(5) ج 4 ص 76 ، 1 .
(6) ج 2 ص 181 ، 13 .
(7) ج 1 ص 42 ، 124 .
(8) ج 1 ص 230 ، 53 .
(9) ج 2 ص 74 ، 44 .

وقد أخرج الشّاعر الجمع « أوطان » مخرج الاطلاق في 13 حالة أخرى ، فلم يعلّقه ببلد معيّن ، إلا أنه جمع حيث ينتظر الجمع حينا وجمع حيث ينتظر الإفراد حينا آخر .

فممّا جاء فيه الجمع يفيد التّضخيم مؤديّا بذلك وظيفته اللّغويّة هذان المثالان :

– وَمِنْ شَرَفِ الأَوْطَانِ الاّ يَفُوتَهَا حُسَامٌ مُعِزٌّ ، أَوْ يَرَاعٌ مُهَذَّبُ
– لاَ تَلُومُوهَا ، أَلَيْسَتْ حُرَّةً وَهَوَى الأَوْطَانِ لِلأَحْرَارِ ، دَيْنْ ؟

وممّا جاء فيه الجمع مجرّدا من وظيفته اللّغويّة مؤديّا معنى المفرد :

– يُلاَقِي بَعِيدُ الأَهْلِ عِنْدَكَ أَهْلَهُ وَيَمْرَحُ فِي أَوْطَانِهِ المُتَغَرِّبُ (1)
– نَحْنُ فِي الفِقْهِ بِالدِّيَارِ سَوَاءٌ كُلُّنَا مُشْفِقٌ عَلَى أَوْطَانِهِ (2)

فالملاحظ أنّ استعمال الشاعر الجمع « أوطان » يفوق في « الشوقيات » استعماله المفرد « وطن » (45 > 39) وأنّ المفرد والجمع يشتركان في الدّلالة ، ولا يفترقان إلاّ في معنى « البلاد الاسلامية » خاصّة فشوقي دلّ على هذا المعنى بالجمع دون المفرد .

فلفظ الوطن مفردا لا يلفت الانتباه إلاّ من حيث غلبة لفظ الجمع عليه في الاستعمال .

أمّا استعمال الجمع فيستوقفنا من حيث أنه لم يأت لمجرّد تضخيم عدد ما يدلّ عليه المفرد دائما ، بل جاء كثيرا لما يجيء له المفرد ولم يجيء المفرد لما يجيء له الجمع وإذا صرفنا النظر عن مختلف المعاني التي عبّر عنها الجمع « أوطان » ، وإذا استثنينا الحالات التي استعمل فيها الجمع مرّتين في البيت الواحد بمعنيين مختلفين (45 – 6 = 39) مع استثناء الحالات السبع التي ورد فيها الجمع دالاّ على « البلاد الإسلامية عامّة » (39 – 7 = 32) لاحظنا أن الجمع ورد في 23 حالة من 32 ، أي في الثلثين في مقام المفرد ، غير قائم بوظيفته اللّغويّة وهي التّضخيم . ولم نره جاء مفيدا ما يفيده الجمع عادة إلاّ في 9 حالات من 32 .

أمّا استعماله الجمع (أوطان) لمعنى « البلاد الاسلامية عامة » فقد احتفظ فيه الجمع بقيمته الأصلية ، فتركّز على تضخيم العدد . فإذا استعمل شوقي المفرد « وطن » لمصر أو سوريا أو اليمن فإنه من الطبيعي أن يستعمل الجمع « أوطان » للبلاد الإسلامية عامة .

أما بقية المعاني فإنها مشتركة بين المفرد والجمع ، فقد دلّ على مصر بـ« وطن » كما دلّ عليها « بأوطان » ، ودلّ على المعنى المجرّد بـ« وطن » كما دلّ عليه بـ« أوطان » ... ها هنا موطن فقد فيه الجمع وظيفته الأصلية فعلى ماذا دلّ ؟

يمكن أن نعتبر – أوّلا – أن استعمال الجمع « أوطان » لمعنى « البلاد الاسلامية عامّة » مناسب من حيث أن البلاد الاسلامية تضمّ أقطارا عديدة ، فالإشارة إليها بصيغة الجمع مطابقة لتعدّدها .

(1) ج 1 ص 42 ، 249 .
(2) ج 2 ص 190 ، 61 .

غير أن التعدّد يفقد قيمته إذا ألفت بين الجوانب المتعدّدة كثير من العناصر المشتركة . هذا شأن البلاد الاسلامية التي يوحّد بينها الدين والتاريخ على الأقلّ .

فاستعمال الشاعر الجمع حتّى في هذه الحالة ، هو — في رأينا — خارج عن وظيفته اللّغوية شيئا ما . وأبرز ما يدلّ على غلبة مجيء الجمع « أوطان » لغير وظيفته اللّغوية : استعماله حيث المقصود منه مصر . فإن استعمل الشاعر لمصر المفرد « وطن » في 25 حالة ، فقد استعمل لها كذلك الجمع في 14 حالة .

على أنّ استعمال صيغة الجمع لغير مصر هي دالّة كذلك على فقدان الجمع « أوطان » وظيفته الأصليّة في « الشوقيات » ، وأحسن ما يمثل ذلك قوله :

— كُنْ إلَى الْمَوْتِ على حُبِّ الْوَطَنْ   مَنْ يَخُنْ أوْطَانَهُ يَوْمًا يُخَنْ (1)

فقد ساق المفرد والجمع في بيت واحد ، وقصد في الحالتين المعنى المجرّد بدون أن تأتي صيغة الجمع بجديد يذكر .

إن شوقي بتغليب الجمع على المفرد في الاستعمال وبإيراد الجمع في شعره فاقدا وظيفته اللغويّة في أكثر هذه الاستعمالات ينهج نهج الأقدمين في الحديث عن « الأوطان » ويعرب عن ميوعة مفهوم الوطن في تقديره هو ، لأنّ الانتقال من المفرد إلى الجمع في استعمالات العرب قديما يترجم حقيقة إذ لم يكن الاستيطان دينهم وإنما كانوا رحّلا لا يستقرون (2) أمّا انتقاله هو من المفرد إلى الجمع في استغلال مادّة « وطن » فليس هو إلا من مظاهر نزعته التقليدية في فنّ القول .

وفي هذا ما يدلّ على أنه ليس لتغير العدد بانتقال الشاعر من المفرد إلى الجمع في المادة الواحدة أهمية لغوية دائما وأبدا . الا أنّه متى انعدمت الأهمية اللغوية قامت مقامها أهمية سياقية على نحو ما بينا في الانتقال من المفرد « وطن » إلى الجمع « أوطان » .

---

(1) ج 4 ص 38 ، 29 .

(2) ورد في « رسالة الحنين إلى الأوطان » للجاحظ مفرد المادة 20 مرة وجمعها 19 مرة ، وسيق ما يقرب من نصف استعمالات الجمع (8 من 19) في مواطن يستعمل فيها اليوم المفرد ، اللهم الا أن يكون المستعمل ذا نزعة تقليدية كشوقي . وفيما يلي نقدم السياقات الثمانيـة :

— وقال آخر : إذ كان الطائر يحن إلى أوكاره ، فالانسان أحق بالحنين إلى أوطانه . ص 386 .
— وقال عبد الحميد الكاتب ، وذكر الدنيا « نفتنا عن الأوطان وقطعتنا عن الاخوان » . ص 389 .
— وقال آخر : من امارات العاقل بره باخوانه وحنينه لأوطانه ومداراته لأهل زمانه . ص 389 .
— وقال آخـر :

— وكل غريب سوف يمسي بذلة   إذا بان عن أوطانه وجفـا الأهلا
ص 404

— وأنشأ يقول :

— وكنت فيهم كممطور ببلدة   يسر أن جمع الأوطان والمطـرا
ص 406

— وقيل لبعض الاعراب : ما النبطة ؟ قال : الكفاية مع لزوم الأوطان ، الجلوس مع الإخوان .
قيل : فما الذلة ؟ قال : التنقل في البلدان ، والتنحي عن الأوطان ، ص 407 .
— وقال آخـر :

— سقا الله أرض العاشقين بغيثه   إلى الأوطان كل غريب
ص 412

3 — التثنيـة :

لا تكثر التثنية في « الشوقيات » بصفة خاصة . ولكن من استعمالاتها القليلة ما ظهرت فيها طرافة هي التي نحللها فيما يلي .

وقد سبق الحديث في باب الجمع وفي معرض الحديث عن مدى مطابقة الشاعر بين العدد والمعدود ، عن استعماله الجمع حيث نتظر المُثَنّى (1) نضيف إليه هاهنا استعماله المثنى حيث ننتظر المفرد ، كما في قوله :

— وَافْتَقِـدْ جَوْهَـرَةً مِـنْ شَـرَفٍ صَدَفُ الدَّهْـرِ بِتِرْبَيْهَـا ضَنِـينْ (2)

فالتّرب هو اللّدة والنظير ، ولم نهتد إلى مقصد خاصّ في تثنية الاسم في هذا البيت ، ما عدا قصد الشاعر إلى الايفاء بحقّ الوزن .

ومن منازع الشاعر في التثنية اجراؤها لما لا تجري له عادة وخاصّة لاسم النوع ، فقد ألفينا اسم النوع مثنى في قوله :

— مَحَاسِنُـهُ غِرَاسُكَ وَالْمَسَـاوِي لَكَ الثمرَانِ : مِنْ حمدٍ وَذَامِ (3)

وفي قوله :

— وَدخلتُ في لَيْلَيْنِ : فَرْعِكِ وَالدُّجَى ولثمتُ كَالصّبْحِ الْمُنَوَّرِ فَاكِ (4)

فثنّى « الثمر » في الأول كما لو كان مذكّر ثمرة « وثنّى اللّيل » في الثاني في مقام التشبيه .

وقد لاحظنا أنّ التثنية — فيما عدا ذلك — تقوم في بعض القصائد بدور رئيسي فتتحكّم في بنيتها ممّا يستدعي أوفر تفصيل :

أ — التثنية طابع قديم :

يخاطب الشّاعر المثنى حيث لا يقصد خطاب المثنّى ، ولا حتّى مخاطبا معيّنا ، وإنما يجري في ذلك مجرى القدماء في استيقاف المصاحبيْن على الأطلال . وقد يسمّي المصاحبيْن الوهميين بالخليلين ، وقد يطلق الخطاب فلا يسمّيهما باسم معيّن .

وان كنّا ألفينا هذا الأسلوب جاريا في السياق الغزلي أو في الحنين إلى الأوطان ، فقد وجدناه أيضا في سياق التاريخ الوطني ، ولكنْ في قسم جديد من القصيدة ، وصف فيه الشاعر آثار الفراعنة من ملوك مصر :

خَلِيلَيَّ اهْبِطَا الْوَادِي ، وَمِيلا إلَى غُرَفِ الشُّمُوسِ الْغَابِرِينَا (5)

(1) انظر باب الجمع .

(2) ج 1 ص 253 ، 2 .

(3) ج 1 ص 208 ، 15 .

(4) ج 3 ص 178 ، 18 .

(5) ج 1 ص 266 ، 48 وما بعده .

ووجدناه في السّياق الغزلي مزروعا في آخر القصيدة ، وغير مرتبط فيها بوصف آثار أو وقوف على ديار :

يَا خَلِيلِيَّ ، صِفَالِي حِيلَـةً وَأَرَى الْحِيلَةَ أَنْ لاَ تَصِفَا (1)

بينما كان خطاب المثنّى في سياق الحنين إلى الأوطان عمدة مقدّمة القصيدة :

اخْتِلاَفُ النَّهَارِ وَاللَّيْلِ يُنْسِي اذْكُرَا لِي الصِّبَا ، وَأَيَّامَ أُنْسِي
وَصِفَا لِي مُلاَوَةً مِنْ شَبَابٍ صُوِّرَتْ مِنْ تَصَوُّرَاتٍ وَمَسِّ
عَصَفَتْ كَالصَّبَا اللَّعُوبِ وَمَرَّتْ سِنَةً حُلْوَةً ، وَلَذَّةَ خَلْسِ
وَسَلاَ مِصْرَ : هَلْ سَلاَ الْقَلْبُ عَنْهَا أَوْ أَسَا جُرْحَهُ الزَّمَانُ الْمُؤَسِّي (2) ؟

هذه السياقات تشترك عموما في موضوع الحنين إلى الماضي ، ممّا يدلّ على أن خطاب المثنّى بهذا الشكل في شعر الشاعر أسلوب مخصوص بهذا الموضوع الدّقيق .

ب — التثنية وسيلة تضعيف :

أدّت التثنية دورا هامّا في القصيدة التي رثى فيها شوقي أباه (3) . فقد تضمّنت القصيدة 31 بيتا ، قامت مقاطعها على التثنية في الغالب (23 من 31) ، وقد كانت التثنية في القصيدة متّصلة بـ :

عظم شأن الفقيد : فهو واحد كإثنين ، وقد كان المثنى في هذه الحالة يقابله المفرد في الحشو عادة ، وقد أدّى معنى عظمة المصيبة . وممّا يبرز دوره قوله :

أَنَا مَنْ مَاتَ وَمَنْ مَاتَ أَنَا لَقِيَ الْمَوْتَ كِلاَنَا مَرَّتَيْنِ
نَحْنُ كُنَّا مُهْجَةً فِي بَدَنٍ ثُمَّ صِرْنَا مُهْجَةً فِي بَدَنَيْنِ
ثُمَّ عِشْنَا مُهْجَةً فِي بَدَنٍ ثُمَّ نُلْقَى جُثَّةً فِي كَفَنَيْنِ
ثُمَّ نَحْيَى فِي (عَلِيٍّ) بَعْدَنَا وَبِهِ نُبْعَثُ أَوْلَى الْبَعْثَتَيْنِ (4)

وثنائية الكون وانسجامه: فهو واحد وإن قام على الثنائية وقد كان معنى ثنائية الكون مرتبطا بمعنى تكامله وانسجامه . ومن ذلك قوله :

هَلَكَتْ قَبْلَكَ نَاسٌ وَقُرَى وَنَعَى النَّاعُونَ خَيْرَ الثَّقَلَيْنِ
غَايَةُ الْمَرْءِ وَإِنْ طَالَ الْمَدَى آخِذٌ يَأْخُذُهُ بِالأَصْغَرَيْنِ
وَطَبِيبٌ يَتَوَلَّى عَاجِزًا نَافِضًا مِنْ طِبِّهِ خُفَّيْ حُنَيْنِ
إِنَّ لِلْمَوْتِ يَدًا إِنْ ضَرَبَتْ أَوْشَكَتْ تَصْدَعُ شَمْلَ الْفَرْقَدَيْنِ (5)

---

(1) ج 2 ص 132 ، 8 .
(2) ج 2 ص 44 ، 1 — 4 .
(3) ج 3 ص 154 .
(4) المصدر نفسه ، 10 — 13 .
(5) المصدر نفسه ، 4 — 7 .

فيتّضح أن التثنية التي كانت في المنطلق وسيلة اختارها الشاعر للتعبير ، أصبحت تفرض عليه التوسّع في نماذجها ، بمقتضى حلولها في المقاطع . فمن موضوع عظم أثر المصيبة تولّد في القصيدة موضوع ثنائية الكون فقويت فكرة التآليف بين الكائنين بفكرة الانسجام بين كلّ الكائنات . فيوجد شيء من التفاعل بين ما يريد الشاعر وما يريد الشعر منه عن هذا التفاعل تولّدت هذه اللوحة الفنّية .

الفصل الخامس
دلالة المباني ودلالة المعاني

دلالة المباني :

من مظاهر اشباع الألفاظ بالدلالة في « الشوقيات » ، وورودها على صيغ غير منتظرة ، إمّا لكون الصيغ من الموادّ المعنيّة نادرة الاستعمال لذلك المعنى في العربية قديما أو حديثا ، وإمّا لكون الشاعر استعملها لغير ما تستعمل له في الأصل عادة .

فليست همّتنا متعلّقة في هذا الباب بدلالة الألفاظ من حيث غلبة ظاهرة الاهمال عليها في الاستعمال في غير شعر شوقي أو من حيث تعليق الشاعر بها معاني شخصيّة جديدة فحسب . وإنما هي متعلّقة بدلالة الألفاظ من حيث ارتباطها بصيغ معيّنة في شعر الشاعر بصور مختلفة عمّا استعمله العرب .

والحكم بندرة الصيغة لا يتسنّى إلاّ بالنظر إلى المادّة اللغوية وإمكانيات الصياغة فيها بمقتضى الوضع اللغوي وإلى المعاني المختلفة التي يمكن أن تفيدها في الأصل ثمّ بمقابلة ذلك بما آل إليه أمرها في استعمالات العرب قديما وحديثا ، وكذلك الشأن في الحكم على الصيغة الواقعة موقع غيرها من الصيغ (1) .

إنّ التحوّل البنيويّ يتبعه تحوّل معنوي . وقد كان تأثير هذا التحول في دلالة الألفاظ في « الشوقيات » إيجابيا غالبا .

1 — استعمال الصيغ النادرة :

فمن أنواع الكلام ما جوزت اللغة لتأديتها صيغا عديدة مختلفة مشتركة في المادة . من هذه الصيغ ما قد يهمله الاستعمال تماما وإن أقره القياس ، ومنها ما يغلّب بعضها على بعض وإن لم يقره القياس ، وقلّما يقرّ

(1) من الامكانيات ما ندر استعمالها في القديم وشاعت في الحديث ومنها ماطرا عليها عكس ذلك . وانه ليحسن اتباع هذا الاتجاه في الدرس لولا أن الامر عسير التحديد في ظروف البحث اللغوي الراهنة عند العرب ، لا أن بحثنا آني لا يهمنا فيه التطور التاريخي الزماني بالدرجة الاولى .

الاستعمال كلّ الصيغ المختلفة الممكنة المشتركة في المادة والمعنى أو يسوّي بينها في أهمّية الشيوع . فصوغ المصدر من المادة الواحدة مثلا كثيرا ما يكون على صيغ مختلفة ، لكن من هذه الصيغ ما يكثر استعماله وهو الشائع ومنها ما يقلّ وهو النادر .

إلا أن هذه النزعة في « الشوقيات » ليست غالبة دائما . فالنادر فيها معتمد بكثرة ممّا يؤكد عندنا تساوي الامكانيات المختلفة التي تجوزها اللغة في نظر الشاعر وإن حكمت القواعد بندرة البعض وشيوع البعض الآخر ، أو أقرّ ذلك استعمال القدماء أو المحدثين .

وهذا نضّمه إلى عمل الشاعر على اثراء الرصيد اللغوي الذي يمكن التّصرف فيه . وهو عمل على إحياء مهمل اللغة . وينسحب ذلك على الأسماء والأفعال ، كما ينسحب على الجامد والمشتقّ من الأسماء ، وقد شاع ذلك في المصادر أكثر من شيوعه في غيرها في « الشوقيات » (1) .

أ ـ في المصادر :

فمن المصادر النادرة الصيغ ما بدا لنا أنّ شوقي ولع بها كثيرا فاستعملها في شعره في مواطن عديدة ، فانتهى به الأمر إلى تكريس النادر على حساب الشائع ، كاستعماله « الذّام » مصدرا حيث ننتظر « الذّم » :

ـ مَحَاسِنُهُ غِرَاسُكَ وَالْمَسَاوِي ... لَكَ الثَّمرَانِ مِنْ حمدٍ وَذَامِ (2)
ـ تَقْضِي عَلَى الْمَرْءِ اللَّيَالِي ... فَالْحَمْدُ مِنْ سُلْطَانِهَا وَالذَّامُ (3)
ـ يَقْضِي عَلَيْهِمْ فِي البَرِيَّةِ أَوْلَهُمْ ... وَيُدِيمُ حَمْدًا ، أَوْ يُؤَيِّدُ ذَامَا (4)
ـ وَعُدْ لَمْ تَحْفِلْ الذَّامَ ... وَلَمْ تَغْتَرَّ بِالْحَمْدِ (5)

وإذا كان استعماله « الذّام » في الأبيات الثلاثة الأولى وليد القطع ، فإنه لم يكن كذلك في البيت الرابع ، بل هو لم يتولّد ـ في هذا البيت الأخير ـ عن أيّة ضرورة ، ودليل ذلك أنّ تعويض « الذّام » فيه بـ« الذّم » يستقيم معه الوزن (6) .

ومن باب تكريس النادر ، على حساب الشائع أيضا استعماله « الخُلْد » مصدرا بديلا « للخلود » :

ـ أُمَّةٌ لِلْخُلْدِ مَا تَبْنِي ، إِذَا ... مَا بَنَى النَّاسُ جَمِيعًا لِلْعَفَاءْ (7)
ـ وَاطْلُبِ الْخُلْدَ وَرُمْهُ مَنْزِلاً ... تَجِدِ الْخُلْدَ من التَّارِيخِ بَابَا (8)
ـ وَلاَ خُلْدَ حَتَّى تَمْلأَ الدَّهرَ حِكْمَةً ... على نُزَلاَءِ الدَّهرِ بَعْدَكَ أَوْ علمَا (9)

---

(1) وينسحب ذلك كذلك على حالات افراد الاسماء أو جمعها ، لكن دخول عامل العدد في هذه الحالات جعلنا نؤثر دراستها في باب الجمع .
(2) ج 1 ص 208 ، 15 .
(3) ج 1 ص 230 ، 62
(4) ج 3 ص 144 ، 12 .
(5) ج 4 ص 83 ، 37 .
(6) لاحظ ، الى جانب ذلك ورود « الذام » في كل هذه الامثلة مع مقابلة « الحمد » .
(7) ج 2 ص 3 ، 46 .
(8) ج 2 ص 18 ، 14 .
(9) ج 3 ص 146 ، 12 .

ويدخل هذا الاجراء في باب تعميم الخصوص ذلك أنّ « الخُلْد » فيما نقدّر مصدر يقترن بالجنّة كثيرا وينزع إلى الاختصاص بها ، فيكون الشاعر — إذا صحّ لنا التقدير — مؤثرا هذا المصدر لاحتفاظه بنفس من الدين (1) .

وقد وجدنا شوقي يوثر النادر وهو قياسي على الشائع وهو سماعي ، بحيث يخترق نظام السّماع المستعمل من أجل احترام نظام القياس المهمل ، وذلك في قوله :

حَـدَاهُ السِّفَـارُ إلَـى مَـنْـزِلٍ يُلاَقِـي الْخَفِيفَ عَلَيْهِ الوَئِيدُ (2)

أو قولـه :

الَّـذِيـنَ مِـيـلَ بِـهِـمْ فِـي سِفَارِهِمْ بَعُـدُوا (3)

فالسِّفار مصدر لسَافَرَ ، ولكنّ الذي يكثر له في الاستعمال هو السّفر على غير قياس .

وإنّ شوقي ليوثر أحيانا أخرى الصيغة التي ثبت أنها محدودة الاستعمال في القديم ، ولم يتكلّم بها إلاّ في لهجة معيّنة كما في قوله :

وَالْيَـوْمَ أَصْبَحْنَا بِحَالِ طُفُولَةٍ فِـي العِلْمِ ، تلتمسَانِـهِ تَطْفِيلاَ (4)

فاستعمل « التطفيل » مصدرًا لِتَطَفَّلَ ، ولم يعتمد في ذلك قياسا ولا شيوعا ، وأهمل المصدر « التطفل » ، وهو قياسي شائع (5) .

فإذا وجدناها هنا — إلى جانب مقتضيات الوزن أو القافية — أسبابا تفسّر استخدام نادر الصيغ ، فإننا في حالات أخرى لا نكاد نجد لهذه الظاهرة مبرّرات غير مقتضيات القافية ، ذلك أن الصيغة النادرة غالبا ما وقعت في « الشوقيات » موقع المقطع (6) .

— حِفاية بديل حَفاوة :

أَسْـدتْ إلَـى أهْـلِ الْـجنُـو دِ يدًا ، وَغَالَـتْ فِـي الْحِفَايَهْ (7)

— شَمِيم بديل شَمّ :

قُـدُسِيَّـةُ النَّفَحَـاتِ ، تُسْـكِر بِالمَذَاقِ وَبِالشَّمِيمْ (8)

---

(1) نعني بتكريس النادر على حساب الشائع ، تساوي الصيغتين في نظر الشاعر وامكانية قيام احداهما مقام الأخرى ، لا أنه لايستعمل الصيغة الشائعة في شعره قطعا . انظر مصدر « الخلود » في ج 3 ص 76 ، 21 ، مثلا .
(2) ج 3 ص 66 ، 3 .
(3) ج 3 ص 59 ، 8 .
(4) ج 1 ص 180 ، 9 .
(5) في اللسان « وقال الليث التطفيل من كلام أهل العراق » .
(6) النادر في غير مقام المقطع : « موات » بديل « موت » ج 3 ص 76 ، 21 .
(7) ج 1 ص 291 ، 18 .
(8) ج 1 ص 218 ، 13 .

— « نَال » بديل نَوال أو منال :

كَثِيرَةَ بَاغِي السبْقِ لَمْ يُرَ مِثْلُهَا على عهد اسماعيلَ ذي الطَّوْلِ وَالنَّالِ (1)

— فَرْس بديل افتراس :

رَكِبَتْ صُيَّدُ المقَادِيرِ عَيْنَيْهِ لِنَقْدٍ ، وَمخلَبَيْهِ لِفَرْسِ (2)

فإذا كانت اللغة هي ما وجب لشيوعه ، ودونه ما جاز لقلّة شيوعه ، فإنّ لغة شوقي هي ما وجب لشيوعه يعادله ما جاز وإن لم يشع .

ب — في الأفعال :

إن استعمال النادر من صيغ الأفعال في « الشوقيات » يعكس وضعيّاتٍ لها وجود لغوي أكثر من ترجمته عن نزعة إلى تكريس صيغ دون أخرى أو إلى احترام وزن أو قافية .

فقد استعمل الشاعر « حبّ » بديلا « لأحَبَّ » :

حَبَبْتُكِ ذاتَ الخالِ ، وَالحبُّ حَالَةٌ إذَا عرضتْ للمرءِ لَمْ يَدْرِ مَاهيا (3)

وهذا شاذّ عند اللغويين ولكنه جار عند الشعراء خاصّة ، حتّى القدماء ، وهو المستعمل وحده في عاميات العربية اليوم (4) .

واستعمل « أهرق » بديلا « لأراق » :

أهْرَقَ عنقُودَهَا تَقْدِمَةً لِلصَّنَمْ (5)

والفرق بين الفعلين في الصورة الصوتية لا في الصيغة أو المعنى ، وإذا كان المجهود الأدنى غلّب « أراق » في الاستعمال ، فإنّ « أهْرق » لم يقلّ استعماله كثيرا (6) في شعر شوقي ، وشوقي إذا احتفظ في الأول « بحبّ » فليس من أجل شيوعه في عاميات العربية الحديثة وإذا احتفظ في الثاني بـ« أهرق » فليس من أجل شيوعه في لغات عربية قديمة ، وإنما — فيما نرى — مِن أجل الاحتفاظ بطابع القدم الذي في كليهما وما يصبغه هذا الطابع على شعره من أصالة .

وقد استغلّ شوقي ظاهرة المرونة التي في استخدام مادّة « حبب » عند العرب ، فاستعمل « حَبَّ » أيضا بديلا لـ« حَبَّبَ » ، فقال :

فَغَالِي فِي بَنِيكِ الصِّيدِ غَالِي فَقَدْ حُبَّ الْغُلُوُّ إلى بَنِينَا (7)

---

(1) ج 3 ص 128 ، 35 .
(2) ج 2 ص 44 ، 34 .
(3) ج 2 ص 146 ، 4 .
(4) ابراهيم السامرائي ، « من معجم المتنبي » فعل « حب » ص 78 — 79 .
(5) ج 2 ص 92 ، 4 .
(6) استعمال المصدر « إهراق » مثلا في : ج 1 ص 248 ، 11 .
(7) ج 1 ص 266 ، 23 .

ومن باب تغليب الاستعمال القديم النادر احلاله « استضحك » محلّ « ضحك » :

– يَجيشُ صَدْرِي ، وَلاَ يجري بها قلمي ولو جرَى لبكى وَاسْتَضْحَكَ القلمُ (1)

– كُلّمَا اسْتَوْحَشَ فِي ظِلّ الجنان جُنَّ فَاسْتَضْحَكَ مَنْ حيثُ بَكَى (2)

ويغلب في هذا المجال استعماله صيغة افتعل بدل صيغة المجرّد كما في الأمثلة التالية :

– لَزِمْتُ بَابَ أَمِيرِ الأَنْبياءِ ، وَمَنْ يُمْسِكْ بمفتَاحِ باب اللّهِ يَغْتَنِمِ (3)

– هَذِهِ عَرُوسٌ نُهَى فِي القَبُولِ تَرْتَغِبُ (4)

– بالأمس مالَتْ عرُوشٌ وَاعْتَلَتْ سُرُرٌ لوْلا القذائفُ لم تُثْلَمْ وَلَم تُصمِ (5)

وقد ورد الفعلان يغتنم : (يغنم) في البيت الأول وترتغب : (ترغب) في البيت الثاني : في مقام المقطع ، وورد الفعل اعتلت : (علت) في البيت الأخير في منزلة ليست لها أهمية عروضية .

ونرى الشاعر في هذا الباب يسير على مبدأ له شخصي عملي يتلخّص فيما يلي : ما ظهرت فيه مرونة اللغة من وجه جازت عنده المرونة فيه من أوجه .

ج – في الأسمـاء :

كثيرا ما يبني شوقي الأسماء على صيغ نادرة . وندرة هذه الصيغ قد تكون مطلقة ، أي حكمت بقلّة أثرها : المعاجم واستعمالات العرب قديما وحديثا ، وقد تكون هذه الندرة متأكدة في الحديث لقلّة أثرها أولاهما لها ، وغير متأكدة في القديم لعدم توفر ما يسمح بالقطع في ذلك من معطيات .

فمن النادر المطلق استعماله « شيمال » بديلا لـ« شِمَال » .

لَقَدْ رَكّبَ اللّهُ فِي سَاعديْك يَمِينَ الجُدُود وَشِيمَالَهَا (6)

وفي اللسان « الشيمال : لغة في الشّمال » وفيه أيضا أنّ اللحياني قال : « وعندي أنّ شيمالا إنما هو في الشعر خاصّة أشبع الكسرة للضرورة .. » وسواء كان هذا الاستعمال صدى لاجراء لهجيّ خاصّ أم وليد ضرورة شعر . فإنّه متأكد الندرة في القديم عندنا اليوم ، ونراه مهملا في الحديث ، وأنه يتميّز في شعر شوقي بكونه من الضرورات ذات الطابع القديم .

---

(1) ج 1 ص 211 ، 24 .
(2) ج 2 ص 171 ، 5 .
(3) ج 1 ص 190 ، 43 .
(4) ج 2 ص 9 ، 75 .
(5) ج 1 ص 190 ، 133 .
(6) ج 1 ص 184 ، 50 .

ونجد طابع القدم في ألفاظ أخرى كان لها شأن طريف مختلف من حيث بدا أن أصلها الشيوع في القديم ومآلها الإهمال في الحديث ، كلفظ « السُّلال » استعمله شوقي بديلا لـ« السّل » (1) .

دَخَلَتْ عَلَى حُكْمِ الْوِدَادِ وَشرعِهِ مصرًا ، فكَانَتْ كالسُّلاَلِ دُخولا (2)

والمستعمل اليوم هو « السّلّ » أما السّلال فمهمل ، لكن الأمر في القديم كان بالعكس تماما عند البعض ، وبالتساوي في الشيوع بين لفظي « السّلّ » و(السلال) عند البعض الآخر (3) .

ومن المؤسف أنّنا لا نجد في المعاجم تحقيقا في هيئة كل لفظ ، وأمام هذه الوضعية لا يسعنا الاّ الاعتماد على الاستعمال وحده وأحكامنا المبنية عليه لا يمكن أن تكون الا تقريبية لان مادته لم تجرد ولم تدرس على الوجه الذي يفيدنا .

فاعتمادا على قلّة الأثر في الاستعمالات الحديثة نحكم بالندرة على (4) الألفاظ التالية في شعر شوقي :

— النديّ بديل النادي :

واذا خطبتَ فللمنابر هِزّةٌ تعرو النّديّ ، وللقلوب بُكاءُ (5)

يدعون خَلْفَ الستر آلهةً لهمْ مَلَؤوا النديّ جلالةً ، وتأبّقُوا (6)

— الضرغامة بديل الضرغام :

وهَزيما كما عَوَى الذّئبُ في كُلِّ مكان ، وزمجر الضّرغامة ؟ (7)

— أَجْنَبُ بديل أجنبي :

وطالتْ يدٌ للحمع في الجمع بالخَنَا وبالسلبِ ، لم يمْدُدْ بها فيه أَجْنَبُ (8)

— التمَمُ بديل التّام :

لما اعتلتْ دولةُ الاسلام واتّسعتْ مَشَتْ ممالِكُهُ في نُورها التّمَمِ (9)

---

(1) مع الملاحظ أنه أكثر ما يستعمل اللفظ على صيغة « السل » انظر مثلا ج 4 ص 26 ، 20 و ص 38 ، 90 .

(2) ج 1 ص 173 ، 17 .

(3) في اللسان : « قال ابن بري : ان الحريري قال في كتابه درة الغواص انه (= السل) من غلط العامة ، وصوابه عنده السلال ، ولم يصب في انكاره السل لكثرة ما جاء في أشعار الفصحاء ، وذكره سيبويه أيضا في كتابه .

(4) من النادر تصغير « ذاك » على « ذياك » قديما وحديثا ، بل من النادر تصغير اسم الاشارة عموما ولكن الشاعر صغره فملأ بذلك محلا كان شاغرا فقال : (ج 3 ص 125 ، 35) :

قد اكمل الله ذياك (الهلال) لنا فلا أرى الدهر نقصا بعد إكمال

(5) ج 1 ص 34 ، 35 .

(6) ج 2 ص 64 ، 191

(7) ج 2 ص 85 ، 18 .

(8) ج 1 ص 42 ، 162 .

(9) ج 1 ص 190 ، 147 .

– الدّعام بديل الدّعامة :

أبقى الممالكِ ما المعارفُ أسُّهُ والعدلُ فيه حائطٌ ودِعامُ (1)

– دُنياء بديل دنيا :

وأقسم كنتَ المرءَ لم ينْسَ دِينَهُ ولم تُلْهِهِ دُنياؤُهُ وهْي ماهِيَا (2)

2 – **استعمال صيغ في غيرما وضعت له في الاصل :**

وقد يأتي شوقي بالصّيغة بديلة لصيغة أخرى ، تشترك معها في المادة وتختلف في المعنى ، فهذه العمليّة تقوم على تضمين صيغة معنى صيغة أخرى . وقد يكون ذلك في مقام المقطع لاحترام الوزن والقافية كاستعماله النثير والنّظيم بديلين للنثر والنظم :

– وأتيتْ – يَا ربَّ النَّثِيرِ – بِمَا تُحِبُّ منَ النَّظِيمِ (3)

– قم انظرْ وأنتَ المالِيءُ الأرْض حكمةً أأجْدى نَظِيمٌ ، أم أفاد نَثِيرُ (4) ؟

ولم يستعمل العرب المادّتين على صيغة « فَعِيل » لنثر الكلام ونظمه ، وقد استعملوهما في غير هذين المعنيين .

وكذلك استعماله الأخير بديلا للآخر حيث لم يقصد الترتيب :

– مَا النَّاسُ إلاّ أوّلٌ يمضي فيخلفُه الأخيرْ (5)

– وأحوالُ خَلقٍ غابرٍ متجدّدِ تشابه فيها أوّلٌ وَأخيرْ (6)

ومعنى الأخير عند العرب يطلق على من يجيء أو ما يجيء في آخر رتبة .

وهذه ظاهرة شائعة في المصادر على وجه الخصوص . فكثيرا ما استعمل الشاعر المصدر بديلا لاسم الفاعل:

– لما رحلتَ عَنِ البِلادِ تشهّدتْ فكأنّكَ الدّاءُ العيَاءُ رَحِيلاَ (7)

– مَا تَحلّى بِكُمْ يَسُوعٌ ، ولاَ كُنَّا لِطَهَ وَدِينِهِ بِجَمَالِ (8)

أراد بـ« رحيلا » في الأول « راحلا » ، وبـ« جمال » في الثاني « مجمّلين » .

---

(1) ج 1 ص 230 ، 68 وانظر ج 4 ص 17 ، 44 .
(2) ج 3 ص 181 ، 20 .
(3) ج 1 ص 218 ، 39 .
(4) ج 3 ص 20 ، 41 .
(5) ج 2 ص 166 ، 24 .
(6) ج 3 ص 80 ، 43 .
(7) ج 1 ص 173 ، 4 .
(8) ج 1 ص 188 ، 29 .

وقد استعمله بديلا لاسم المفعول في قوله :

وَالأَخُ الصَّادِقُ فِي الْـوِدِّ إذَا ظهر الاخوانُ بِالْـوِدِّ الكَذِبْ (1)

فوصف الودّ بمصدر « الكذب » وأراد المكذوب فيه (2) .

وقد استعمل المصدر الميمي بديلا للمصدر العاديّ كما في قوله :

– أبَـدًا مَـرُوعٌ بِـالاسَـارِ ، مُـهَـدَّدٌ بِالْمُقْتَـلِ (3)

– يا نفسُ ، دنياكِ تُخْفي كُلَّ مُبْكِيَـةٍ وَإنْ بَدَا لكِ منهَـا حُسْنُ مُبْتسمِ (4)

فـ« المقتل » عوّض في الأول « القتل » و« المبتَسَم » عوّض في الثاني « الابتسام » .

وقد يكون ذلك لمقاربة في المعنى بين الصيغتين شديدة ، كما في المثالين الأخيرين حيث عوّض المصدر الميمي المصدر العاديّ ، وكما في الأمثلة التالية :

– العربيّة بديل العروبة :

يُجَامِلُكَ الْعَـرَبُ النَّـازِحُـونَ وَمَـا الْعَرَبِـيَّةُ إلاَّ وَطَـنْ (5)

– رِضًى بديل إرضاء :

كَـمْ مِـنْ غزَاةٍ للرّسولِ كريمةٍ فيهَـا رِضًى للحَقِّ أوْ إعْـلاَءُ (6)

– آمِنًـا بديل مُؤْمِنًـا :

آمِنًـا بِاللَّـهِ إيمَـانَ الْعَجُوزْ إنَّ غيْرَ اللَّهِ عَقْـلاً لا يجوزْ (7)

والمستنتج هو :

– أنّ القطع هو العامل الأساسيّ في فتح باب التجوّز في الصّيغ ، فأكثر ما كان من ذلك في مقام المقطع حيث يكتمل وزن البيت وتظهر قافيته . فالقطع – من وجه – جنى على الشاعر شيئا ما فاضطرّه إلى إدخال بعض التحوير على نظام اللغة .

لكنّ هذه الجناية كانت في الأغلب مباركة من حيث أنها عينت سبيل إحياء اللغة وبرهنت على أنّها المحور الرئيسي الذي يمكن أن يتبلور فيه فن الشاعر وأسلوبه في القول .

---

(1) ج 3 ص 36 ، 6

(2) وان كان صدى لاستعمال قرآني : « وجاؤوا على قميصه بدم كذب » يوسف 18 .

(3) ج 1 ص 176 ، 31 .

(4) ج 1 ص 190 ، 25 .

(5) ج 3 ص 169 ، 11 .

(6) ج 1 ص 34 ، 102 .

(7) ج 4 ص 38 ، 14 .

— وأنّ التجوز في الصيغ لم يكن في الغالب إلاّ في أنواع الكلام التي ليس للصيغة فيها قيمة تمييزية دائما كالمصادر والأسماء من حيث إمكانية دلالة كثير من الصيغ على المعنى الواحد منها وقليلا ما كان في الأفعال ، وللصيغة في الفعل قيمة تمييزية .

— وأنّ انتقال الشاعر من صيغة إلى أخرى — على العموم — كان في أكثر الحالات مبنيا على إيثار صيغة نادرة على أخرى شائعة ، وفي قليلها كان مبنيا على تضمين صيغة معنى صيغة أخرى ، وكان في أقلّ من ذلك — في حالات لم نخصها بتحليل لقلّتها (1) — مبنيا على استعمال صيغ شخصية لا أثر لها في استعمالات العرب .

وهذا دليل على أنّ توسّع الشاعر ينزع إلى عدم مجاوزة ما توجبه اللغة وما تجيزه إلى ما لا عهد لها به . فتتلخص القضية عند شوقي في الحرص على إحياء جوانب من اللغة ندرت أو أهملت بدون اثقال كاهلها بالجديد . فالذي ثبت استعماله — وان ندر أو أهمل — أولى عنده مما لم يثبت استعماله بحال .

وبناء على ذلك نستطيع أن نقول إن خصائص أسلوب شوقي — في هذا الباب — قوامها خصائص اللغة في جانبـ ا النادر المهمل ، وليس قوامها الدخيل على اللغة . فالشاعر يواجه الظواهر اللغوية عادة ببدائل لغوية لا ببدائل شخصية .

دلالة المعاني :

خصّص بود ولا موت فصلا من أطروحته درس فيه طابع القدم في لغة شوقي واكتفى بالاشارة إلى أن آثار الشاعر تزخر بعتيق الاستعمالات مبنيّا أن أكثر ما كان من ذلك في مطولات « الشوقيات » ذات النفس الملحمي ، ومنبها على أثرها حتى في القصائد التي تطرق مواضيع حديثة . وقد رأى أن أغلب هذه الاستعمالات تتّصل بعالمي البداوة والحرب ، وقدّم ثبتا في نماذج من ذلك يصل إلى 154 مادة (2) .

أما شيوع عتيق الاستعمالات في « الشوقيات » فحقيقة لها في كلّ صفحة منها دليل . ولكنّ الذي يحتاج إلى توضيح في عتيق الاستعمالات : حدودها ودواعيها ، ذلك أنه ليس كل لفظ احتفظ بطابع القدم مهما في رأينا .

فالألفاظ التي أجراها القدماء لمعان معينة وبقيت في استعمالات المحدثين عموما دالة على تلك المعاني المخصوصة ، لا يبرز فيها طابع القدم بروزه في الألفاظ التي يستعملها بعض المحدثين في معانيها القديمة ، بينما يستعملها بعضهم الآخر في غير تلك المعاني . فلا يكون طابع القدم مهما في ألفاظ الشاعر إلا إذا نزعت الألفاظ إلى الاحتفاظ في شعره هو بأثر ما من دلالتها الأصلية على وجه مميز مخصوص .

---

(1) منها « نساية » بديل نسيان ج 1 ص 291 ، 28 . و « نفاع » بديل نفع ج 1 ص 159 ، 28 .

(2) أحمد شوقي ، الرجل وأعماله ، ج 2 ص 489 — 506 .

ولذلك فإن كثيرا من الألفاظ التي أثبتها بود ولا موت حقه في رأينا الاخراج لأن شوقي لم ينزع إلى التفـرد باستعمالها بين المعاصريـن ، ولا نرى مدرسـة شعريـة حديثة نزعت إلى الاختصاص بها دون سائر المدارس ، وإن لم يخف طابع القدم فيها .

هذا هو شأن الألفاظ التاليـة :

آب : (رجـع) ، أدبـــر : (فـــرّ ، تأخّــر) ، بـَـدْر : (القمـــر ، يصف بـه المعشوقـة) ، بيداء : (القفر)، الضّاد · (من حروف العربية يُكَنّى به عنها)، فيلق : (الجيش الغفير)، غـَمـَام : السّحاب الخفيف الممطر) ، جواد : (خالص الخيل) ، غيْـمة : (واحدة الغيم وهو السّحـاب) ، غيث : (المطر النافع) ، غزال : (الحيوان المعـروف ، يصف به المعشوقـة) ، غبـار : (ما يثيره الخيول من الأرض) ، عِقـَال : (رباط) ، كتيبة : (فرقة الجيش) ، ليث : (أحد أسماء الأسد) ، لواء : (راية) ، مَطيّة : (الدابة المركوبة) ، ناقة : (أنثى الجمل) ، نَسْر : (طير من الكواسر ، يصف به الطائرة) ، قَفْر : (بيداء) ، قوس : (يكوّن مع السّهم والوتر ، آلة صيد أو حرب) ، رَمَى : (أطلق السهم من القوس) ، رَامٍ : (اسم الفاعل من رمى) ، صحراء : (بيـداء) ، سنام : (حدبة الجمل) ، سيف : (آلة حرب) ، شِـبل : (ولد الأسد) ، طعن : (انفاذ السلاح في العـدوّ) ..

وليس يعينا أن نصلح القائمة التي أعدها بود ولا موت ولا أن نطيلها وإنما أن نقدّم أمثلة أخرى — نضيفها إلى الأمثلة الصالحة التي ذكر — مبوّبة حسب المحاور ، وأن نحلّل خصائص استعمالها لكي يتسنى لنا إثر ذلك التأمل في دواعيها وأثرها في شعر الشاعر .

من عالم الحرب :

ظَهـَرَ في معنى غـَلـَبَ :

— سَيَجْمَعُنـِي بك التَّارِيخُ يَـوْمًــا   إذَا ظَهـَرَ الكرَامُ على اللِّئَامِ (1)

— ظَهـَرْتَ أمِـيـرَ المُؤْمِـنِيـنِ على الْعـدَا   ظُهُورًا يُسِيءُ الحاسدِينَ ويُتعبُ (2)

نَغَرَ (الجرحُ) في معنى سال منه الدّم :

فَرَغـَتْ مِنْهُ النّـوَى غَيْـرَ رَمَـــقْ   فَضْلَةَ الجُرْحِ إذا الجُرْحُ نَغَـرْ (3)

— أسطع في معنى سيف شديد السّطوع :

هـَدَدْتَ أمِـيرَ المُؤْمـنِـينَ كِيَانَـهـَا   بأسطعَ مثلِ الصُّبْحِ لا يتكَـذّبُ (4)

---

(1) ج 1 ص 208 ، 33 .

(2) ج 1 ص 42 ، 30 .

(3) ج 2 ص [illegible] ، [illegible] .

(4) ج 1 ص [illegible] ، [illegible] .

– المحاجر في معنى ما يحميه الملوك حول منازلهم :

وَسِيراً فِي مَحَاجِرِهِمْ رُوَيْداً وَطُوفَا بِالمَضَاجِعِ خَاشِعِينَا (1)

– العَلَز في معنى الهلع من الموت :

مِيتَةٌ لَمْ تَلْقَ منها عَلَزًا مِنْ وقارِ اللَّيْثِ الا يُحْتَضَرْ (2)

– القَسْطال في معنى غُبار الحرب :

لَئِنْ جَلَّلَ البَحْرَ أسطولُها لَقَدْ لَبِسَ البرُّ قَسْطَالَهَا (3)

– المُعْلِم في معنى المتّسم بسيماء الحرب والكريهة في معنى الحرب :

وَسَبَقْنَ فِيهَا المُعْلِمِينَ إلَى الكَرِيهَةِ مُعْلَمَاتِ (4)

من عالم البحر :

– الرجاف في معنى البحر :

أخْنَت علَى الفَلَكِ المُدَارِ فلم يدرْ وَعلَى العُبَابِ فقرَّ فِي الرَّجَّافِ (5)

– الحضوضى في معنى جبل في البحر :

هِيَ فِي الأَسْرِ بَيْنَ صَخْرٍ وبَحْرٍ مَلَكَةٌ في السّجونِ فوق حَضَوْضَى (6)

– القَلْس في معنى حبل السفينة :

غَشِيَتْ سَاحِلَ المُحيطِ ، وَغَطَّتْ لُجَّةَ الرّومِ من شِرَاعٍ وَقَلْسِ (7)

من عالم الطبيعة :

– الخِشْف في معنى الظبي الصغير :

أتذكر إذْ هُوَ يطوِي الشهُورَ وإذا هوَ كالخِشْفِ حِلْوٌ أغَنْ (8) ؟

– القَشاعم في معنى النّسور (مفرده قَشْعَم) :

كُلُّ مَسَاءٍ لَهُمْ وَكُلّ سماءٍ موطيء الخيلِ ، أوْ مطارُ القَشَاعِمْ (9)

---

(1) ج 1 ص 266 ، 49 .
(2) ج 2 ص 160 ، 30 .
(3) ج 2 ص 184 ، 44 .
(4) ج 1 ص 102 ، 40 .
(5) ج 3 ص 104 ، 17 .
(6) ج 2 ص 54 ، 30 .
(7) ج 2 ص 44 ، 56 .
(8) ج 3 ص 169 ، 35 .
(9) ج 3 ص 150 ، 33 .

ـ الصّلّ في معنى الحيّة القاتلة :

شَجَـرٌ نَامٍ ، وَظَـلّ سَابِـغٌ بيد أنّ الصّلّ فِـي أصْلِ الشّجَرْ (1)

ـ العَمَاء في معنى السّحاب :

تَطْلع الشّمْسُ ، فَيَجْرِي دُونَهَا فوْقَ عُنُق الرّيح ، أوْ مَتْنِ العماءْ (2)

ـ قُلَل في معنى مفرد قُلّة : (أعلى الجبل) :

تَفَـرّقَ جَمْعُهُـمْ الا بَـقَـايَـا عَلَى قُلَل الجبال مُجَنْدَلِينَا (3)

مما اتّصل بالرجل :

ـ البُهلول (ج بهاليل) في معنى المثل الأعلى في الناس :

يَـا أبَـا العليـةِ البَهاليـل ، سَـلْ آ بَاءَكَ الزُّهْرَ: هلْ من الموتِ عاصمْ (4)

ـ القَؤُول في معنى الحسن القول :

فَأجَـابَ الأمِـينُ وَهوَ القَؤُول الصّـادِقُ الكاملُ النُّهى المِفْضَالُ (5)

ـ أدَبَ في معنى أقام المأدبة :

خَيْـرُ مَـنْ دَعَـا خيرُ مَنْ أدَبْ (6)

ـ النّقل في معنى ما يتنقّل به على الشراب :

كَانَ مِـنْ هَـمّ نَهَـارِي رَاحَـتِـي وَنَدَامَايَ وَنَقْلِـي وَالشرَابَـا (7)

مما اتّصل بالمرأة :

ـ الحِجْل (ج حِجال) في معنى الخلخان :

زَيْـنِ الْـمَقَـاصـرِ وَالْحِجَـا لِ وزينِ مِحْـرَابِ الصّلاَةِ (8)

ـ الخودة (ج خُود) في معنى المرأة الشابة :

كَأنّ الْخُـودَ مَرْيَمُ فِـي سفـورٍ ورائيهـا حوَاريٌّ وَقَسُّ (9)

---

(1) ج 2 ص 160 ، 12 .
(2) ج 2 ص 3 ، 7 .
(3) ج 1 ص 280 ، 62 .
(4) ج 3 ص 150 ، 3 .
(5) ج 4 ص 149 ، 5 .
(6) ج 2 ص 14 ، 60 .
(7) ج 2 ص 18 ، 6 .
(8) ج 1 ص 102 . 3 .
(9) ج 2 ص 52 ، 10 .

1 – دواعي النزعة التقليدية في استعمال الألفاظ :

ونتوّج هذا التحليل بالبحث في المحرّكات الرئيسية للنزعة التقليدية في استعمال الألفاظ في شعر الشاعر . هذه المحرّكات في رأينا ثلاثة :

أ – استغلال تنوّع الدوال :

فأهم محركات النزعة التقليدية في استعمال الألفاظ في « الشوقيات » ابتعاث المترادفات . فقد رأى شوقي في الترادف الذي تتميّز به كثير من مفردات العربية ، ظاهرة إيجابية ، فاستغلّها كثيرا مبيّنا بذلك ثروة اللغة التي ينظم بها من ناحية ومهوّنا خطب البناء الشعري من ناحية أخرى .

ويرجع إلى هذا تنويعه من سياق إلى آخر الألفاظ المفيدة لمعنى « الأسد » (1) أو لمعنى « السيف » واستعماله ما تنوع من أسماء محمد رسول الله (2) .

ومما يدخل في هذا الباب استعماله :

– العُصُر للدهر :

أبَا الْهَوْلِ طَالَ عَلَيْكَ الْعُصُرْ وَبُلِّغْتَ فِي الأرْض أقصَى العُمُرْ (3)

– الألوك للرسالة :

فَاطْلعْ علَى (دَارِ السَّعَادَةِ) وَابتَهِلْ في بابها العالي ، وَأدّ ألُوكي (4)

– النَّدْس للفَهِم وَالفَطِن :

حِصْنُ (غرناطة) ، وَدارُ بني (الأحمرَ) : من غافِلٍ ، وَيقظانَ نَدْسِ (5)

– الجَرْضَى للمغمومين :

يُعْرَضُ الْمَالِكُونَ أسرَى عليهَا في قيودِ الهوانِ ، عانينَ ، جَرْضَى (6)

– تَفَنَّقَ في معنى تَنَعَّمَ :

وَتَقَابَلَتْ فيهَا عَلَى السُّرُرِ الدُّمَى مُسترديَات الذلِ لاَ تَتَفَنَّقُ (7)

---

(1) انه ينوع اللفظ حتى في البيت الواحد : الليث = الضيغم (ج 1 ص 162 ، 9) :
كل يصيد الليث وهو مقيد ويعز صيد الضيغم المفكوك

(2) انظر ج 1 ص 169 ، 53–54 = محمد ، طه ، البشير ، وص 211 ، 10 : الرسول ، المصطفى . 12 : طه ، النبي .

(3) ج 1 ص 132 ، 1 .

(4) ج 1 ص 163 ، 54 .

(5) ج 2 ص 44 ، 80 .

(6) ج 2 ص 54 ، 28 .

(7) ج 2 ص 64 – 46 .

ب ـ استغلال تنوع المدلولات :

ومن محركات هذه النزعة أيضا استغلال تنوع المدلولات . قد يكون ذلك بابتعاث الأصول المادية لبيان أن اللغة يمكن أن تتطور بدون أن يُقضَى على أصولها ، بل أنها قد تتطور باحياء أصولها كما في الشواهد التالية :

ـ أنْجَبَ في معنى ولد ولدا نجيبا (في معنى كريم) :

أ يَرَى العْجمُ مِنْ بَنِي الظِلِ والماءِ عجيبًا أن تُنْجِبَ البيدَاءُ (1)

ـ أذِنَ في معنى أنْصَتَ :

حتَّى إذَا بَلَغَ السُّمُوُّ كَمَالَهُ أذِنَتْ لداعي النقصِ تهوَى القهقرَى (2)

ـ الفَتْرَة مصدرًا ، في معنى الفتور : (الانكسار و الضعف) :

ثَابَتْ سَلاَمَتُهُ ، وَأقبلَ صَحْوُهُ الا بقَايَا فتْرةٍ وَسَقَامِ (3)

وقد يكون استغلال المدلولات بابتعاث المعاني التي كانت في القديم تشترك هي ومعان أخرى في نفس الصيغة .

وقد وجدنا في صيغة « فُعولة » وفي لفظ « أبُوَّة » أحسن مثال على ذلك . فإذا آل لفظ الأبوّة في الحديث إلى الانحصار في معنى المصدر ، فقد كان في القديم يستعمل مصدرا كما يستعمل جمعا ، وعلى نهج القدماء سار شوقي ، فاستعمله كثيرا ، مصدرا أحيانا وجمعا أحيانا أخرى :

ـ في معنى المصدر :

نَشْكُو وَنَفْزَعُ فيهِ بينَ عيُونِهِمْ ان الأبوّةَ مفزعُ الأوْلادِ (4)
قَدْ أخطَأَ النجمَ مَا نَالَتْ أبوَّتُه من سؤددٍ باذخٍ في مظهرٍ سَنِمِ (5)

ـ في معنى الجمع :

المُلْكُ كان ، وَلم يكنْ قُطنٌ ، فلَمْ يُغْلبْ أبُوتُنَا علَى عمرَانِهِ (6)
أبُوَةٌ لَوْ سكَتْنا عنْ مَفاخِرِهِمْ توَاضعًا نطقت صخرًا وَصوَّانًا (7)

---

(1) ج 1 ص 17 ، 219 .
(2) ج 2 ص 33 ، 47 .
(3) ج 4 ص 17 ، 8 .
(4) ج 1 ص 113 ، 2 .
(5) ج 1 ص 190 ، 50 . وانظر ج 1 ص 188 ، 25 وج 2 ص 147 ، 41 وج 3 ص 104 ، 34 .
(6) ج 1 ص 259 ، 30 .
(7) ج 1 ص 275 ، 4 . وانظر ج 1 ص 266 ، 43 وج 2 ص 6 ، 2 . وج 3 ص 26 وج 4 ص 88 ، 6 وص 199 ، 15 . وانظر لفظ « خؤولة » ، يستعمله في معنى الجمع أيضا في ج 1 ص 230 ، 10 .

ج – ابتعاث ما أهمل ولم يعوّض :

ومن محرّكات هذه النزعة الرئيسية إحياء الشاعر استعمالات قديمة بقيت محالّها شاغرة اليوم . وإن كان هذا العامل محدود المدى في «الشوقيات» فإنّه بالغ الأثر في حياة اللغة ، لأنّ الشاعر لا يستعيض فيه ببديل موجود في اللغة عن آخر موجود في اللغة أيضا ، وإنما ببديل موجود في اللغة عن محل شاغر .

وقد ذكرنا من ذلك استعمال الشاعر « المُعْلِم » للمتّسم بسيماء الحرب ، و« الحَضَوْضَى » للجبل في البحر ، و« القَلْس » لحبل السّفينة ، ونضيف :

– « الغَسْ » وهو مصدر في معنى المضيّ قُدُما :

عَقَلَتْ لجَّةُ الأمُور عقُولاً ... طالَتِ الحوتَ طُولَ سَبْح وَغَسّ (1)

– و« فَهِقَ » في معنى امتلأ إلى حدّ الفيضان :

وَبِأيِّ عَيْنٍ ، أم بِأيَّةِ مُزْنَةٍ ... أمْ أيّ طوفانٍ تَفِيضُ وتَفْهَقُ (2)

*
* *

ولا نرى الذي يختم قائلا : إن استعمال الألفاظ التقليديّة يكثر في مطوّلات « الشوقيات » ، يفسّر شيئا كبيرا ، لأنّ هذا التفسير – من ناحية – بديهيّ ، فالإطالة تبيح من الضرورات ما لا يبيحه التقصير ، ولأنّه – من ناحية أخرى – غير كاف ، إذ الغفلة عن أنّ ذلك كان في كلام شعريّ ، وأنّه ساهم هكذا في بناء هذا الكلام من حيث هو شعر ، تقود إلى الغفلة عن حقيقة وجوده عموما .

وللتقدّم في تعليل هذه الظاهرة نرى ضرورة الاشارة إلى حقيقة أولى وهي أنّ شوقي لم يتردّد في الكشف عن حقيقة هذا المنزع في شعره وإذا بها ترجع إلى إرادة احياء اللّغة طبق برنامج يبدو أنّ الشاعر سطّره لنفسه . ودليلنا على ذلك استعماله في كثير من السياقات اللفظ الشائع إلى جانب مرادفه النادر استعماله اليوم في ذلك المعنى ، أو إلى جانب مقاربه في الدّلالة والذي يكون الشاعر قد أجراه إجراء المرادف ، وذلك للكشف عن معنى أحد اللفظين بمعنى الآخر :

– الكِلام = الجراح :

وَكَانَتْ مِصْرُ أوّلَ مَنْ أصبتم ... فلم تُحْصِ الجِرَاحَ وَلاَ الكِلاَما (3)

– الأعنان : النواحي :

وَرِيعَتْ كَمَا رِيعَتِ الأرْضُ فيكَ ... نَوَاحِي السَّمَاءِ وَأعْنَانُهَا (4)

(1) ج 2 ص 44 ، 37 .
(2) ج 2 ص 64 ، 3 .
(3) ج 1 ص 221 ، 10 .
(4) ج 1 ص 226 ، 14 .

– العرش = الكرسيّ :

أين (مروانُ) = فـي المَشَارِقِ عَرْشٌ أمويّ ، وَفـي المَغَارِبِ كُرْسِـي (1)

– الشرط = العلامة :

دَنَـتِ السَّاعَـةُ الَّتِـي أنْذرَ النَّـا سُ ، وَحلَّتْ أشرَاطُها وَالْعلاَمهْ (2)

– الظئر = المرضعة :

ألَسْـتِ دِمِشْقُ للاسْلاَمِ ظِـئْـرًا وَمُـرْضِعَـةُ الأبُـوَّةِ لاَ تُعَـقُّ (3) ؟

– التَّامور = القلب :

رَمَتْكَ فـي قَنَوَاتِ القلبِ فَانْصَدَعتْ مَنيَّـةٌ مَا لَهَا قَلْبٌ ، وَلاَ كَبِدُ

لَمَّـا أنَاخَتْ عَلَى تَامُورِكَ انفَجرَتْ أزْكَى من الوَرْدِ أو من مائة الوُرُدُ (4)

– الرُّغام = التّراب :

إذَا مَـا مَسَّ تُرْبًـا عَـادَ مِسْكًـا وَنَافسَ تحتَه الذَّهبَ الرُّغَـامُ (5)

وقد يستعمل الشاعر المترادفين في البيت الواحد لا يبدو أنهما يختلفان في النّدرة والشيوع :

– الدّهر = الزمان :

هَكَـذَا الدَّهـرُ : حَالَةٌ ثُمَّ ضِدٌّ مَـا لِحالٍ معَ الزَّمانِ بَقَـاءُ (6)

– طلل = دمنة = رسم :

طلَـلٌ عِنْـدَ دِمْنَةٍ عند رَسْـمٍ كَكِتَـابٍ مَحَا البلَـى عُنْوَانَـهْ (7) .

– الوقار = الرّزانة :

مَـنْ رَآهَا يَقُولُ : هذي مُلُـوكُ الدَّ هْـرِ ، هذا وقـارُهـمْ وَالرَّزَانـهْ (8)

الاّ أنّ التأمّل في عموم هذه الاستعمالات بمراعاة طبيعة الكلام الذي زرعت فيه يكمّل – في نظرنا – حقيقة احياء اللغة . فهذه الظاهرة مبدأ في برنامج شوقي ولكنّها من مقتضيات أسلوبه في نظم الشعر أيضا .

---

(1) ج 2 ص 44 ، 45 .
(2) ج 2 ص 85 ، 2 .
(3) ج 3 ص 74 ، 16 .
(4) ج 3 ص 62 ، 45 و 46
(5) ج 4 ص 71 ، 10 .
(6) ج 1 ص 47 ، 82 .
(7) ج 1 ص 248 ، 4 .
(8) المصدر نفسه ، 6 .

فالنظر إلى منازل الألفاظ المعنية وأصواتها – وهو نظر إلى موسيقيّة هذا الكلام – يبيّن أنّ هذه الاستعمالات من ناحية ، شائعة في مقاطع الأبيات وأنّها ، من ناحية أخرى ، شائعة في القصائد ذات الرويّ النادر :

– رويّ الضّاد :

28 يُعْرَضُ المَالِكُونَ أسْرَى عَلَيْهِ ... فِي قُيُودِ الهوَانِ ، عانينَ ، جَرْضَى

....

30 هِيَ فِي الأسْرِ بَيْنَ صَخْرٍ وبَحْرٍ ... مَلَكَةٌ في السجون فَوْقَ حَضَوْضَى (1)

– رويّ السّين :

37 عَقَلَتْ لُجَّةُ الأمُورِ عُقُولاً ... طَالَتِ الحُوتَ طُولَ سَبْحٍ وَغَسِّ

....

56 غَشِيَتْ ساحِلَ المحيطِ ، وَغَطَّتْ ... لُجَّةُ الرُّومِ مِنْ شِرَاعٍ وَقَلْسِ

....

80 حِصْنُ (غِرْنَاطَة) وَدَارُ بَنِي (الأحمَرِ) : مِنْ غافلٍ ، وَيَقْظَانَ نَدْسِ

81 جَلَّلَ الثَّلْجُ دُونَهَا رَأسَ (شِيرَى) ... فَبَدَا مِنْهُ في عصائب بِرْسِ (2)

2 – دلالات لفظة « فتى » في « الشوقيات » :

بعد أن تأكدت عندنا نزعة شوقي التقليدية في استخدام ألفاظ اللغة ، رأينا من تمام الفائدة تلمّسنا في استعمال لفظ « فتى » ، واستقصاء مظاهرها بتجريد سياقاتها في كامل أشعار « الشوقيات » وبتحديد مدلول اللفظ في كلّ سياق وتأليف المدلولات في تبويب جامع ومقابلتها بما دلّ عليه اللفظ في اللغة والاصطلاح .

وقد اخترنا لفظ « فتى » لسببين : وفرة استخدامه في شعر الشاعر ، من ناحية ، ومرونة الحدّ في حقله الدّلالي من جرّاء ما طرأ عليه من تضييق واتساع عبر العصور ، من ناحية أخرى .

فيبدو أن استعمال اللفظ في القديم كان في صيغة المفرد . ولم يكثر استعمال مثناه أو جمعه إلاّ عند ما أصبح اللفظ مصطلحا حضاريّا مجرّدا من معناه المادي . أما مصدره « فتوة » فلم يوضع إلاّ في القرن الثاني الهجري وذلك لمعنى المروءة في الشباب مقابل المروءة التي تكون في الكهول .

وقد دلّ لفظ « فتى » في أصله المادّي على معنى الشابّ الحدث ، ثم دلّ على الكامل الجزْل من الجمال (في الحيوان) والرجال (في الناس) ودلّ على العبد المملوك ، كما تشهد بذلك استعمالات كثيرة من القرآن والحديث ، حيث يجوز في معنى العبد : الحدث أو الشيخ ، وقد استعمل اللفظ منذ القديم أيضا في معنى السخيّ الكريم .

(1) ج 2 ص 54 ، 28 ، 30 .

(2) ج 2 ص 44 ، 37 ، 56 و 80 و 81 .

فاتساع دلالة لفظ « فتى » إلى هذا المدى يتميز :

— بكونه مرتبطا باستعمال اللفظ مفردا خاصّة .

— وبكونه حاصلا في بيئة الوضع الاولى ، بحيث نقدّر أنّ انتقال اللفظ من دلالة إلى أخرى لم يكن في عصور متباعدة .

— وبكونه غير وليد اصطلاح فنّي متمخّض عن حضارة اقتضته .

لكن مصير اللفظ تغيّر فيما يبدو ، بداية من القرن الثال :

أما في الأندلس فقد أصبح مفرده مصطلحا حضاريا يطلق على أعلى عبيد القصر مرتبة ، بينما يطلق لفظ الغلمان على عامة العبيد ، وأصبح مثناه دالا على خطـّة سياسية فيسمـّى به الضابطان الساميان « الفتيان الكبيران » اللذان كانا يتوليان ، أمر أهل القصر كافة .

وأمّا في المشرق فأصبح جمعه « الفـتْيان » يطلق على حركات ومنظمات حضرية اجتماعية وأحيانا عقائدية مختلفة ، بقيت منتشرة حتّى عهد النهضة .

وقد دلّ الجمع « فِتْيان » — على العموم — حينا على المثل العليا في الرجال ، وحينا آخر على ما يمكن تسميته بـ« صعاليك » المدن ، والدلالتان إذ تفترقان ، فإنهما تلتقيان أحيانا في مدلول واحد (1) .

لكنّ اللفظ انتهى في الاستعمالات الحديثة ، عامّة إلى التجرّد من كلّ صبغة اصطلاحية والعودة إلى معناه المادّي الأصليّ ، وهو معنى الشابّ الحدث .

إن الناظر اليوم في مآل لفظ « فتى » في العربية يرى عودا على بـدء ، هو الابتذال الذي يلحق اللفظ من جرّاء قدم المبنى وثراء المعنى ، فإلام آل في شعر شوقي ؟

استعمل الشاعر اللفظ مفردا 62 مرّة ، وجمعا على صيغة فِعْلَة (فِتْية) 16 مرة وعلى صيغة فِعْلان (فِتْيان) 15 مرة ، واستعمل مصدره (فتوة) 3 مرات وصفته (فتيّ) مرّتين ، ولم يستعمله مثنّى .

أما استعماله مفردا وجمعا معا ، فكان في 93 مرّة . ولم نر في انتقال الشاعر بمادّة اللفظ من الافراد إلى الجمع أهميّة خاصّة ، وإنما لمسنا في انتقاله باللفظ من سياق إلى آخر تنويعا في الدلالـة عامّا ، فيعنينـا التأمل في هذا التنويع بصرف النظر عن الصيغة .

فقد دلّ اللفظ في 35 حالة — أي فيما يزيد عن ثلث جملة الحالات بقليل — على معنى الشّابّ الحدث . فكان في هذه الحالات مركـّزا على سنّ معينة هي السن التي بين الصّبا والاكتهـال . الا أنّه لم يكن دالا على معنى الشّابّ مطلقا الاّ في 10 حالات من 35 :

---

(1) انظر : دائرة المعارف الاسلامية ط ج . فصلي « فتى » و « فتوة » وابن منظور لسان العرب مادة ف ت و . ومجمع اللغة العربية ، معجم ألفاظ القرآن الكريم ج 2 مادة « ف ت ى » .

– وَمَا زِلْتُ فِي رَيْعِ الشَّبَابِ وَإِنما يَشيبُ الفتى في مصْرِ قَبْلَ أَوَانِ (1)
– أذُنُ الْـفَـتَـى فِـي قَـلْـبِـهِ حِـيـنـا وَحِـيـنـا فِـي نُـهَـاهْ (2)

أما في باقي الحالات (25 من 35) فإن دلّ على معنى الشابّ في سنّ الحداثة ، فإنه دلّ أيضا على معنى البطولة في الشاب أو الزّيادة أو التبرّز من حيث وجودها فيه بالقوة وتوقّع ظهورها فيه بالفعل ، بناء على استعداد يتصوّر فيه أو بادرة قام بها :

– رَبُّوا عَلَى الانْصَافِ فِتْيَانَ الْحِمَى تجدوهم كَهْفَ الحقُوقِ كُهُولاَ (3)
– فَتًى كَاسْمِهِ كَانَ سَيْفَ الالَهِ وَسَيْفَ الرسولِ ،وَسَيْفَ الْوَطَنْ (4)

ولم يكن اللفظ في 58 استعمالا – أي في أقلّ من الثلثين بقليل – مفيدا سنّا معيّنة في المدلول ، بقدر ما كان دالاّ على صفة مميّزة فيه . فإنه في هذه الحالات خارج عن معنى الشاب الحدث إلى معنى الصّفة تكون في الموصوف غضّة قويّة كما لو كانت في الشاب الحدث .

ومما ورد له اللفظ ، معنى العبد أو التابع ، وذلك في استعمال واحد هو قوله مخاطبا المرثيّ عبد الله بك الطوير ، وقد وصف فيه الشاعر نفسه بفتى « حسّان » : (شاعر الرسول) :

فاقرأ على «حسّان» منه (أي من شعري) ، لعلّه بفتـاه فِـي مَـدْحِ الرسول مباهِ (5)

ومعنى الانسان عامّة ، في 4 حالات :

إلَى حَيْثُ آبَاءُ الفَتَى يَذْهَبُ الْفتى سَبِيلٌ يدينُ العالمُونَ بها قِدْمَا (6)

لكنّ اللفظ ورد في 26 حالة لمعنى البطل في السياسة أو الحرب :

– أيقَالُ فِتْيَانُ الحمى بك قَصَّرُوا أم ضيّعوا الحرُماتِ ، أم خانوكِ (7) ؟
– فتًى كان سيفَ الهندِ في صورة امرىءٍ وكان فتى الفتيان في مِسك ضَيْغَمِ (8)

واستعمل في 15 حالة دالاّ على الرائد ، أو المبرّز في ميدانه :

– المبرّز في الكرم :

وَأنَا الفَتَى (الطّائي) فِيكَ ، وَهَذِهِ كَلِمِي هززتْ بها بَا اسْحَاقِ (9)

---

(1) ج 2 ص 142 ، 10 .
(2) ج 2 ص 143 ، 10 .
(3) ج 1 ص 180 ، 36 .
(4) ج 3 ص 169 ، 6 .
(5) ج 3 ص 172 ، 14 .
(6) ج 3 ص 146 ، 10 .
(7) ج 1 ص 163 ، 45 .
(8) ج 3 ص 141 ، 8 .
(9) ج 2 ص 77 ، 33 .

– المبرّز في الشراب :

اسقِيهَا فَتًى خَيْرَ مَنْ شَرِبْ (1)

– البطل في الطيران :

نَاطَحَ النجمَ فَتًى علّمْتَهُ فِي حيَاةٍ حُرَّةٍ كَيْفَ النِّطَاحْ (2)

– النابغ في عالم الثقافة :

فَاضَ الزَّمَانُ مِنَ النُّبُوغِ ، فهل فتًى غَمَرَ الزَّمَانَ بعِلْمِهِ وَبَيَانِهِ (3) ؟

– البطل في عالم الرياضة :

الْيَوْمَ يَوْمُ السَّابِقِينَ فَكُنْ فَتًى لَمْ يَبْغِ من قَصَبِ الرِّهَانِ بَدِيلاَ (4)

وجاء اللفظ في 12 حالة مفيدا معنى المثل الأعلى في مكارم الأخلاق ، الكامل الأوصاف :

وصف به فرسا في سياق واحد :

فَصَبْرًا يَا فَتَى الْخَيْلِ فَنَفْسُ الْحُرِّ صَبَّارَهْ (5)

ووصف به الانسان في 11 حالة :

– نَزَلْتَ فِيهَا بِفِتْيَانٍ جحَاجِحَةٍ آبَاؤُهمْ في شَبَابِ الدَّهْرِ غسَّانُ (6)

– هَذَا فَتًى يُبْكَى على مِثْلِهِ وهَذِهِ فِي أَوَّلِ النَّشْأَةِ (7)

يتضح من هذا التحليل أنّ للفظ « فتى » في « الشوقيات » حقلا دلاليا متّسعا ، لكنه اتساع يختلف في المدى عن الاتساع الذي صحب دلالة اللفظ في تاريخ العربية . ونلخص خصائصه في النتائج التالية :

– لا يجري لفظ « فتى » في شعر شوقي مجرى المصطلح الفني الذي اتخذ بداية من القرن الثالث الهجري ، أي في عهد ما من عهود الحضارة العربية دالا على خطّة سياسية أو اجتماعية معيّنة . فرغم تنوّع دلالاته في « الشوقيات » فإنه لم يدل إلا على معان دلّ عليها اللفظ في استعمالات العرب في القرون الأولى من تاريخ الأدب العربي . هذا مظهر أول من مظاهر طابع القدم في استعمال شوقي هذا اللفظ .

---

(1) ج 2 ص 14 ، 19 .
(2) ج 2 ص 156 ، 14 .
(3) ج 1 ص 259 ، 24 .
(4) ج 4 ص 76 ، 3 .
(5) ج 4 ص 214 ، 16 .
(6) ج 2 ص 100 ، 28 .
(7) ج 3 ص 97 ، 6 .

– لكنه رغم تجرّده من كلّ صبغة اصطلاحية فنية ، فإنه لم يدلّ إلاّ قليلا على المعنى المادّي الأصلي (ورد لمعنى الشاب مطلقا في 10 حالات من 92) .

وإذا علمنا – بما لا يحتاج إلى دليل – أنّ اللفظ آل في غالب الاستعمالات الحديثة إلى الدلالة على هذا المعنى المادي الأصلي دون سواه ، اتضح لنا أنّ اللفظ في استعمالات شوقي يبقى – على كلّ حال – يحتفظ بطابع القدم .

ومما يزيد دلالة اللفظ ضبطا ، الاستعانة بالسياق العام في القصيدة التي يدرج فيها . فقد بدأ لنا أن السياق العامّ يصلح في هذه العملية – على الأقلّ – حجّة على ما يُفيده السياق الخاص ، ذلك أننا لاحظنا أن دلالة لفظ « فتى » في « الشوقيات » على معنى الشاب مطلقا ، كانت في قصائد غزلية وحكايات غالبا ، بينما دلالته على ثبوت صفة البطولة في السياسة أو الحرب كانت في سياقات سياسية أو حربية عادة أو في قصائد رثى فيها الشاعر زعماء سياسة أو حرب . أما دلالته على ثبوت صفة البطولة بالقوة أو على معنى الرّيادة أو التبرّز في غير ميداني السياسة والحرب ، أو على معنى المثل الأعلى في مكارم الأخلاق ، فلم يكن في الغالب الا في سياقات اجتماعية أو في قصائد رثى فيها أشخاصا لهم مكانة اجتماعيه .

إلا أن استعمال لفظ « فتى » في « الشوقيات » لا يخلو – إلى جانب ذلك – من طرافة . فإذا ما اتخذنا المعنى الجزئي الحاضر في كلّ باب من أبواب معانيه التي أثبتنا قاسما مشتركا ، وجدنا اللفظ ينزع إلى الدلالة على معنى واحد (وذلك في 78 حالة من 93 أي بنسبة 83%) هو معنى : البطل ، بالقوة كان أم بالفعل ، وفي الحرب كان أم في السلم ، وفي السياسة كان أم في المجتمع ، وفي العمل كان أم في السلوك ، ذلك أنّ دلالته على معنى الشاب (في 25 حالة) تؤمّل فيه البطولة ، هي دلالة على صفة البطولة فيه بالقوة ، وأن دلالته على معنى الرائد أو المبرز في غير ميداني السياسة والحرب (في 15 حالة) هي دلالة على صفة البطولة الاجتماعية ، وأن دلالته على معنى المثل الأعلى في مكارم الأخلاق (في 12 حالة) هي دلالة على البطولة في بعض وجوه السّلوك .

الفصل السادس

النبو والتمكن (1)

1 ـ الألفاظ النابية :

إن الألفاظ في « الشوقيات » لا تصحبها الدّقّة والوضوح دائما . فقد يرد اللفظ في حالات ، قلقا في منزلته ، بوجوه تعمّي الدّلالة وتفضي إلى الغموض .

والنبوّ والتمكّن حالتان في الألفاظ لا يتسنّى البتّ باحداهما إلا بالنظر في مختلف المظاهر في تفاعل دلالة اللفظ مع دلالات ما استعمل معه من ألفاظ في السياق . وقد لا يتسنّى أحيانا إلاّ بمراعاة تفاعل دلالته مع دلالات أمثاله في سياقات أخرى أيضا . وعلامة نبوّ اللفظ أن يلفى مستعملا حيث يصلح غيره وخاصّة أن ينتج عن استعماله خلل في علاقة دالّه بمدلوله .

وقبل تحليل وجوه الخلل التي لاحظنا في علاقة الدالّ بالمدلول ، لابدّ من توضيح يرفع الالتباس .

إنّ شوقي يستعمل في شعره بعض الألفاظ التي يغلب عليها غموض الدّلالة . فأنت ترى اللفظ منها يفيد معنى مّا في سياق ، وتراه بعينه يفيد معنى آخر في سياق آخر . وتتنوّع المعاني كثيرا إلى حد تتقطع فيه العلاقة بين الدالّ وأيّ مدلول ممكن ، ويصبح اللفظ صالحا لكثير من المدلولات بدون أن يكون صالحا لمدلول معيّن ، فلا ينتهي المتقبّل المتسرّع إلى غير اعتبار المفرد الذي من هذا القبيل سِداد ثقب ، لا يغني ولا يسمن ، وإلى الحكم عليه بميوعة الدلالة ، من حيث تعدّد وجوهها .

إلاّ أنّ تعدّد وجوه دلالة اللفظ الواحد ، المفضية إلى الميوعة ، قد تكون أصيلة في المعجم ، وشائعة في استعمالات العرب .

---

(1) انظر عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز ، خاصة : ص 50–51 ثم ص 36 ، وابن الاثير ، الجامع الكبير ، ص 65 .

وتكفينا في ذلك دليلا مادة « أمر » . فإذا اكتفينا بحالتي الافراد والجمع ، لاحظنا أن الشاعر أكثر من مفرد هذه المادة وجمعها في سياقات عديدة . فجاء بلفظ المفرد أو الجمع :

لمعنى الحدث :

– وَجَرَتْ هَاهُنَا أُمُورٌ كِبَارٌ　　　وَاصَلَ الدَّهْرُ بَعْدَهَا جَرَيَانَه (1)

– أُمُورٌ تضحكُ الصبيَانُ مِنْهَا　　　وَلاَ تَدْرِي لَهَا العقلاءُ كُنْهَا (2)

– قَدْ بَعَثْتَ القَضِيَّةَ اليَوْمَ مَيْتًا　　　ربَّ عَظْمٍ أتى الأمُورَ العَظِيَاتُمْ (3)

ولمعنى شؤون السياسة :

– يا (سَعْدُ) : قد جرتِ الأمُورُ لِغَايَةٍ　　　اللّهُ هيَّأَهَا لَنَا مَا شَاءَ (4)

– الفُلْكُ بَعْدَ العُسْرِ يُسِّرَ أمْرُهَا　　　وَاستَقْبَلَتْ رِيحَ الأمُور رُخَاءَ (5)

– فَمَا بَالُهَا نَكِرَتْهَا الأمُورُ　　　وَطولُ المدى ، وانتقالُ الجُدودْ (6) ؟

ولمعنى الحلّ والعقد :

وَقِدْمًا أحَاطَتْ بِأهْلِ الأمُورِ　　　مُيُولُ النُّفُوسِ وَأضْغَانُهَا (7)

وجاء به لمعنى المُلْك :

قِفْ برُومَا ، وَشاهِدِ الأمْرَ ، وَاشْهَدْ　　　أنَّ المُلْكِ مَالِكًا سُبْحَانَهْ (8)

وجاء به لمعنى السلطة (السياسية) :

أيْنَ الأمُورُ ، وَالقُصُورُ　　　، وَالبُدُورُ المُخَدَّرَهْ (9) ؟

وقد استعمل اللفظ بوفرة في احدى قصائده السياسية فقال :

32 أنتُمْ غَدًا أهْلُ الأمُور وَإنَّمَا　　　كُنَّا عَلَيْكُمْ فِي الأمُورِ وُفُودَا

....　　　..................................

(1) ج 1 ص 248 ، 9 .
(2) ج 1 ص 280 ، 37 .
(3) ج 3 ص 150 ، 27 .
(4) ج 3 ص 9 ، 34 .
(5) ج 3 ص 9 ، 36 .
(6) ج 3 ص 66 ، 24 .
(7) ج 1 ص 262 ، 17 .
(8) ج 1 ص 248 ، 1 .
(9) ج 3 ص 88 ، 33 .

39 مَجْدُ الأُمُور زوَالُهُ فِي زَلّةٍ | لاَ ترجُ لاسْمِكَ بِالأُمُورِ خلُودا
.... | ....
43 جعَلُوا مَشِيئتَهُ الْغَبِيّةَ سُلّمَا | نَحْوَ الأمُور لِمَنْ أرَادَ صُعُودًا (1)

فكان في الأول بمعنى الشؤون السياسيّة (2) ، وفي الثاني بمعنى السياسة عامّة (3) ، وفي الثالث بمعنى الحكم السياسي (4) .

كما جاء باللفظ لمعنى النيابة (الاجتماعية السياسيّة) :

لَيْسَ بِالأَمْرِ جَدِيرًا | كُلُّ مَنْ أَلْقَى خِطَابَا (5)

وجاء به لمعنى شؤون الدّنيا :

تُسَائِلُنِي : هَلْ غَيّرَ النّاس ما بهمْ ؟ | وَهَلْ حَدَثَتْ غير الأمور أمُورُ (6) ؟

وليست هذه المعاني إلاّ بعض المعاني التي استعمل لها اللفظ في العربية (7) .

فمرجع الأمر فيما يمنى به مثل هذا اللفظ من ميوعة الدلالة ، وما يطغى على سياقه من غموض ، إلى وضعيّته في الرصيد اللغوي ، لا إلى عيشه في النصوص الحديثة غير أنّ الأسلوب في هذه الحالة ليس سالما من عيب لأنّ الشاعر بوفرة استخدام اللفظ فيما يجيزه المعجم ، يكرّس هذه الميوعة وهذا الغموض .

وللنبوّ حالات غير هذه الحالة ، لا يرجع إلى وضعيّة اللفظ في اللغة ، وإنما إلى إخراجه في السياق ، ويعنينا الآن البحث في أسبابه :

أ — اشتباه العلاقة :

فقد يرد في « الشوقيات » من الألفاظ ما لا نجد له علاقة بمدلول معيّن ، وإذا ما وجدنا فعلى سبيل التأويل المنكر ، ولا يهوّن من قلق اللفظ وتشتّت الذهن إلا التقدير بتولّده عن ضرورة وزن أو قافية .

ذلك هو شأن المقطع في البيت التالي :

وَمَشَى عَلَى يَبَسِ الْمَشَارِقِ نورُهُ | وَأَضَاءَ أبيضَ لُجِّهَا وَالأَحْمَرَا (8)

فقد وصف الشاعر انتشار العلوم والمعارف المدرسة في الأزهر بالنور الذي ينتشر في البرّ والبحر ، وفصل بين أبيض اللجّة وأحمرها ، أمّا الأبيض فواضح ، وأمّا الأحمر فلم نقع له على مدلول مفيد .

---

(1) ج 1 ص 109 ، 39 .
(2) les affaires politiques
(3) la politique
(4) le pouvoir
(5) ج 1 ص 90 ، 17 .
(6) ج 3 ص 80 ، 36 .
(7) انظر علي الشنوفي ، لفظة أمر في القرآن ، حوليات الجامعة التونسية ، العدد الثامن ، سنة 1971 ص 167 — 205 .
(8) ج 1 ص 151 ، 13 .

ولا نرى نبوّ اللفظ شاع في شعر شوقي شيوعه في قصيدته « مصر تجدّد .. » وتدل على ذلك الأبيات التالية منها :

3 (النساء المصريات) زيـن المقاصر والحجا ل ، وزيـن محراب الصَّلاةِ
....
6 وإذا خَطبْتَ فَلا تَكُنْ خطبًا على مِصْرَ الْفَتَاةِ
....
14 (نساء الرسول) رُضْنَ التِّجارةَ والسِّيا سَةَ والشُّؤُونَ الأُخريات
....
22 أدعُ الرِّجَالَ لِينْظُروا كَيْفَ اتِّحَادُ الْغَانِيَاتِ
....
33 يَلْبَسْنَ ذلَّ السَّائِلا تِ ، ومَا ذكَرْنَ البَائِسَاتِ (1)

فأقلّ ما يمكن أن تقول في العلاقة بين مقاطع هذه الأبيات والمدلولات أنها غامضة : فأي وجه لوصفه النساء المصريّات بكونهن يزنّ « محراب الصلاة » ؟ وماذا قصد بـ « مصر الفتاة » ، هل هي الجريدة المصريّة المعروفة ؟ أم هي مصر المتمثّلة في نسائها ؟ أم هو كنّى بذلك عن مصر لكونها في بداية النهضة (2) ؟ ثم ، بم يمكن تعليق قوله : « الشؤون الأُخريات » ، والحديث عن نساء الرسول ؟ ، وأية غاية من احلاله الصفة محلّ الموصوف في قوله : « الغانيات » ، والقصيدة اجتماعية ؟ وإلى ماذا رمى بقوله : « وما ذكرن البائسات » ؟

ب ـ انعدام العلاقة :

وقد تنعدم العلاقة بين الدّالّ والمدلول ، فيبدو اللفظ كالمنبت وذلك إذا زيد اللفظ زيادة تُعمّي ، أو حذف لازمُه حذفا لا يُغْنِي .

فالأول كاستعمال اللفظ قد دل على معناه لفظ آخر سابق في البيت على غير وجه التأكيد المفيد ، كما في البيتين التاليين :

ـ ضَجّتْ عَلَيْكَ مَآذِنٌ ، وَمَنَابِرٌ وَبَكَتْ عليك مَمَالِكٌ ، وَنَوَاحِ (3)
ـ مِنْ عَادَةِ الاسْلاَمِ يَرْفَعُ عَامِلاً وَيُسَوِّدُ المِقْدَامَ وَالْفَعَّالاَ (4)

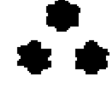
حيث قطع الشاعر البيت الأول بلفظ « نوّاح » وقد دلّ على معناه لفظ « ممالك » ولم يجيء الثاني على سبيل التأكيد المفيد ، وقطع البيت الثاني بلفظ « الفعّال » وقد دل على معناه بلفظ « عاملا » ، ولا نرى لصيغة المبالغة أثرا إيجابيًّا في الدلالة .

(1) ج 1 ص 102 .
(2) انظر الاستعمال نفسه في ج 3 ص 42 ، 80 .
(3) ج 1 ص 105 ، 4 .
(4) ج 1 ص 185 ، 26 .

والثاني كالايجاز المخلّ مثل الذي في قوله :

لَيْسَ يُغْنِي عَنْهَا البِلادَ وَلا مَا ... لُ الاقَالِيمِ إِنْ أَتَاهَا النِّدَاءُ (1)

وأراد : نداء الله أو نداء الموت أو نداء الفناء .. ولكن لفظ النداء وحده لا يدلّ بذاته على معنى مخصوص .



إن القطع جنى على الشاعر أحيانا بل الشاعر هو الذي جنى أحيانا على اللغة من أجل القطع . وليس معنى ذلك أن التابي من الألفاظ كثير في شعره أو هو شائع في مقاطع الأبيات أكثر من شيوعه في حشوها ، ولكنّ نسبة توفّره في المقاطع أهم من نسبة توفّره في الحشو على ما نقدّر . والمقطع من حيث هو تاج البيت ولبنة الختام ، أكثر المنازل حساسيّة في الشعر ، وأصدقها تصويرا لتعامل الشاعر مع اللغة . هذا هو المظهر الذي نستطيع أن نقول إنّ شوقي أخفق فيه أحيانا وإن وفّق فيه كثيرا أحيانا أخرى .

ونرجع هذا الضعف النسبي الذي في مقاطع الأبيات إلى إطالة النفس في القصيدة ، وهو أمر وطّن الشاعر نفسه عليه ، وقد بيّنا أنّ الاطالة تبيح من الضرورات ما لا يبيحه التقصير .

2 ـ الألفاظ المتمكّنة :

أمّا الألفاظ المتمكّنة فليست هي الألفاظ المناسبة للمقام فحسب ، بل هي ـ عندنا ـ المناسبة للمقام والمساهمة في تقوية الدّلالة بوجه خاصّ أيضا . ولقد مرّت كثير من نماذجها لا سيما في بابي التصوير والحركة إذ كثيرا ما تولدت الصورة المرسومة أو الحركة المؤداة عن لفظ متمكّن واحد ، شأن الصورة في عجز البيت التالي :

بِكَ بَشَّرَ اللّهُ السَّمَاءَ فَزُيِّنَتْ ... وَتَضَوَّعَتْ مِسْكًا بِكَ الْغَبْرَاءُ (2)

حيث حلّ لفظ « الغبراء » محلّ لفظ الأرض ، كناية بالصفة عن الموصوف ، إذ « الغبراء » في الأصل صفة للأرض لغبرة لونها أو لما فيها من الغبار ، فقويت هكذا المقابلة الأولى : السماء / الغبراء ، بتولّد مقابلة ثانية : المسك / الغبراء ، فدلّ بذلك على موافقة ميلاد الرسول انقلاب الوضع من سيّيء (الغبار) إلى حسن (المسك) .

وكذلك شأن المقارنة التالية :

تَرَكَ الْفَرِيقَانِ الْقِتَالَ ، وَهَذِهِ ... سِلْمٌ أَمَرُّ مِنَ الْقِتَالِ عُقَامُ (3)

---

(1) ج 1 ص 17 ، 186 .
(2) ج 1 ص 34 ، 13 .
(3) ج 1 ص 230 ، 23 .

حيث صوّر الشاعر السلم التي لا يتبعها الرخاء والأمن بالسلم العقام ، وهذه الصفة يستعملها العرب للداء ، وكذلك للحرب . لكن الشاعر استعملها للسلم – نقيض الحرب– فقلب الوضعيّة ، وبهذا القلب قوّى المقابلة التي بين القتال والسلم .

ولا ننوي فيما يلي تناول هذه الأساليب بالدرس من زاوية الألفاظ بعد أن درست من زاوية مولداتها . فإنّ تمكّن الألفاظ ساهم في توليد كثير من الأساليب ، وإنما بقي أسلوب خاصّ ولّده تمكّن الألفاظ يعنينا البحث فيه هنا وهو أسلوب حسن الختام .

فقد بدا لنا شوقي مولعا بتتويج قصائده بما يستقطب أهمّ معانيها من ألفاظ ولا تستوقفنا في ذلك ظاهرة ايحاء آخر لفظ من القصيدة بنهايتها فحسب ، بل يستوقفنا ثراء الدلالة فيها واحكام قفلها ، ومن ذلك ختامه « نهج البرده » بقوله :

يَـا رَبِّ أَحْسَنْـتَ بَـدْءَ المُسْـلِمِين بِهِ   فَتَمِّمِ الفَضْلَ، وامنحْ حسنَ مُختتمِ (1)

ففي لفظ « مختتم » جمع الشاعر رجاءه في حسن خاتمة المسلمين ورجاءه في حسن خاتمة القصيدة .

ومنه ختامه رثاء ملك سياسي وزعيم ديني دفن بالقدس بقوله :

وَتَحلَّتْ (القدس) مِـنَ البرَاقِ بِطُغْرَا   ءَ ، وَمَن حَافرِ البراقِ بِخَاتَـمْ (2)

فجمع في لفظ « خاتم » حسن مآل المدينة وحسن خاتمة الفقيد وأوحى بختام القصيدة في نفس الوقت.

ومن هذا القبيل الخاتمتين التاليتين :

– فَالْـزم التمَّ أيُّهَـا الْبَـدْرُ دَوْمًـا   وَالْزم الْبَـدْرَ أيهـذَا التَّمَـامُ (3)

– بَلَـغَ الْبِنَّـاءُ عَلَى يَدَيْكَ تَمَامَـهُ   وَلِكُلِّ مَـا تَبْنِـي يَـدَاكَ تَمَامُ (4)

وبـ« التمام » في الأول و« تمام » في الثاني أجمل المدح في الحالين وتوّجَ كلا من القصيدتين .

ولا تنحصر ملحمة الختام عند الشاعر في مادّة الختم نفسها أو مادة التمام ، بل تجيء أيضا متنوّعة المادّة :

مَا زِلْـتَ تَبْنِـي رُكْنَ كلّ عظيمةٍ   حتَّى أَتَيْـتَ بِرَابِـعِ الأَهْـرَامِ (5)

فوصفه دار بنك مصر بـ« رابع الأَهْرَامِ » نهاية المتصوّر في البناء ، وهو أيضا نهاية بناء القصيدة .

(1) ج 1 ص 190 ، 190 .
(2) ج 3 ص 150 ، 49 .
(3) ج 1 ص 239 ، 60 .
(4) ج 4 ص 10 ، 53 .
(5) ج 4 ص 17 ، 50

وقد يختم القصيدة باللفظ الذي يصلح لها محورا وعنوانا :

فَقُــلْ لِمَنْ يَجْهَلُ خطب الآنِيَهْ   قَدْ فُطِرَ الطِّفْلُ عَلَى الأَنَانِيَهْ (1)

لم يستعمل الشاعر لفظ « الأنانيّة » في غير هذا الموطن من آخر بيت في القصيدة ، والحال أنّه أقام كلّ مراحلها على تحليل معنى الأَنَانِيَهْ .

وختم القصيدة بملحة جامعة ، ظاهرة شائعة في الحكايات على وجه الخصوص . فأغلب حكايات « الشوقيات » توّجتها ملح . وقد كانت الملح الختامية متنوّعة . وقد سبق درسها في باب الحكايات (2) ، ممّا يغنينا عن العودة إليها في هذا الباب .

---

(1) ج 4 ص 100 ، 17 .

(2) انظر باب الحكايات .

الفصـل السابـع

التخصيـص والتعميـم (1)

1 – تخصيص العموم :

إن تخصيص العموم أسلوب من أساليب التصرّف في دلالة اللفظ اتخذه الشاعر ليخصب الصورة الشعرية ويبعث أنفاسا جديدة في الدلالة اللغوية في نفس الوقت . فقد تبيّنا أن هذا الأسلوب مكّن اللغة في « الشوقيات » من القيام بوظيفتها على أكمل وجه ، وجعل الشعر يغنم من امكانياتها أوفر زاد .

فقد كان لتخصيص العموم في شعر شوقي دور تنظيم الدلالة في المادّة اللغوية ، على وجه ما يتّضح في قوله :

إلَيْكَ – بعدَ اللّـهِ – يرْجعُ تَحْتَـهُ   مَا جَفَّ ، أوْ مَا مَاتَ ، أوْ ما يَنفقُ (2)

فلمّا استعمل الشاعر « جف » وهو فعل خاصّ بالنبات ، استعمل « مات » وخصصه بالانسان ، و« نفق » وخصّصه بالحيوان ، بينما يصحّ في اللغة « مات » للانسان والحيوان معا ، كما يصحّ لهما « نفق » أيضا . فكان وراء عملية التخصيص هذه إجراء للمادة اللغوية لدلالات تفيدها اللغة نفسها مع عزل دلالات أخرى تفيدها اللغة كذلك ، لكن التنظيم اقتضى من الشاعر تعليقها بموادّ أخرى هي بها أليق .

وقد قام تخصيص العموم في حالات أخرى بدور التأكيد على نظام في الدلالة هو موجود في استعمال المادّة بالقوّة غير موجود فيها بالفعل دائما ، وقد لاحظنا شيوع هذه الظاهرة في مثل السياق الذي يحتضن اللفظين اللذين يرجّح ازدواجهما ، كما في البيتين التاليين :

– لاَ تجزِهمْ عنكَ حلما ،واجزهمْ عَنَتًـا   في الحلم ما يَسِمُ الأفعَالَ أوْ يَصِمُ (3)

– دَرَكٌ مُسْتَحْدَثٌ مِنْ دَرَجٍ   وَمِنَ الرِّفعةِ مَا حطَّ الدُّخَانَـا (4)

---

(1) انظر السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 168 – 170 ، وابراهيم أنيس ، دلالة الالفاظ ، ص 153 – 155 .

(2) ج 2 ص 64 ، 21 .

(3) ج 1 ص 211 ، 34 .

(4) ج 2 ص 188 ، 19 .

فقد استعمل الشاعر في الأول « يسم » (من وسم : جعل له سمة وعلامة) و« يصم » (وصمه بعيب) . وإذا كان في فعل « وصم » معنى العيب ، فإنّ معنى الخصلة ليس في فعل « وسم » بصفة حتمية . فنتج عن إيراد اللفظين في سياق واحد تخصيص لمعنى « وسم » بالخصلة ، وتوفق إلى مقابلة بينهما : يسم / يصم . والاتحاد في أصل الفعلين مرجّح .

واستعمل الشاعر « درك » ثمّ « درج » وأراد المقابلة بين الأسفل والأعلى على ما يتّضح في مقابلة الرفعة بالحطّ في العجز ، والمرجح في الدرك والدّرج اتحاد الأصل وتقارب الدلالة فيهما لا تباعدها ، لكنّ التقابل من مولّدات الازدواج ، وهذا السياق يؤكده .

وقد يكونْ تخصيص العموم من مظاهر استغلال الامكانيات المختلفة في دلالة اللفظ ، وذلك إذا تمثل في استعمال اللفظ في معناه الماديّ الضيّق دون معناه الاصطلاحي الواسع المطرد ، كاستعماله لفظ « الدين » في قوله :

لكَ الدّيـنُ يَا رَبَّ الحجيجِ جَمَعْتَهمْ　　لبيت طَهُورِ السّاحِ وَالْعرصَاتِ (1)

حيث أخذ لفظ « الدين » في معنى المصدر من دان يدين دينا .

كما يكون التخصيص من مظاهر اثراء الشاعر المادة اللغوية وذلك إذا تمثل في إضافة معنى جديد إلى معان مقاربة يدلّ عليها اللفظ في العربية ، كما في هذا السياق :

لَحَـاهَـا اللّـهُ أنْبَـاءً تَوَالَتْ　　عَلَى سَمْعِ الْوَلِيِّ بِمَا يشُقُّ (2)

فالوليّ هاهنا لفظ مقترن بمعنى الصديق الحبيب ، بينما هو يقترن في اللغة بمعاني الخالق المعين والمخلوق المعين ، وصاحب أمر الانسان كالأب أو من قام مقامه ، ولكن الشاعر خصص معنى الوليّ بالصديق بجامع معنى الاعانة ، فوسّع مجال الدلالة .

وفي « الشوقيات » نوع آخر من تخصيص العموم يختلف عن الأنواع السّابقة هو كالذي في قوله :

لمـا بَنَـى اللّـهُ الْقَضِيَّةَ منهمْ　　قَامَتْ عَلَى الْحَقِّ المبينِ عَمُـودَا
رَبحَتْ مِنَ التَّصْرِيحِ أنَّ قُيُودَهَـا　　قَدْ صِرْنَ مِـنْ ذَهَـبٍ ، وكنّ حديدَا
أوَ مَا تَرَوْنَ عَلَى الْمَنَابِعِ عدةً　　لاَ تنجلي ، وَعلى الضفافِ عَدِيدَا (3) ؟

حيث قصد بـ« القضيّة » السياسة المصريّة وبـ« التصريح » تصريح 28 فبراير سنة 1922 وبـ« المنابع » و« الضفاف » منابع النيل وضفافه .

---

(1) ج 1 ص 98 ، 12 .
(2) ج 2 ص 74 ، 12 .
(3) ج 1 ص 109 ، 22 – 24 .

هذا اللون من التخصيص كثير في شعر شوقي ، ولكننا نكتفي هاهنا بهذا الشاهد عليه ، لأنه في الحقيقة أدخل في باب التعريف الاستغراقي الذي يفيد التعريف المحض (1) منه إلى تخصيص العموم في الدلالة ، من قبل أن التخصيص لم تجزه فيه إلا ملابسات القول ، ومن ثمّ هو تخصيص لا يخصب الدلالة اللغوية كما لاحظنا في ألوان التخصيص السابقة .

2 — تعميم الخصوص :

إن تعميم الخصوص من أساليب التصرّف في دلالة الألفاظ ، ويتمثل في نقل اللفظ من خصوص ما يدلّ عليه في الغالب إلى عموم ما قد يدلّ عليه . وهي عمليّة تتولّد — في الظاهر — عن فقر الرّصيد اللغوي عند المتصرّف (2) ، ولكنها قد تكون مثمرة ، فتأتي لاشباع الدّلالة وإثراء المدلول .

وقد دخل تعميم الخصوص في أشعار « الشوقيات » مدخلا إيجابيا حينا ، فغذّى صورة أو قوّى دلالة ، ومدخلا أقلّ إيجابية حينا آخر . فلم يتجاوز تغليب استعمال ممكن على آخر متمكن .

أ — إثراء المدلول :

جاء تعميم الخصوص كثيرا لتوليد صور فمن ذلك استعمال شوقي لفظ « الجثمان » في هذه المقامات :

— غرَّبْتـهِ ، فَوهَى جَنْبِي لِفُرْقَتِـهِ وَحَنَّ للنَّازِحِ الْمَأْسُور جثماني (3)

— حلفتُ بمَا أسلفتِ في الْمَهْدِ من يَدٍ وأوْليتِ جُثماني منَ المِنَّةِ العُظْمى (4)

— فجرَرت جُثْمَانِـي ، وهانَتْ كُرْبَةٌ لَوْلاَ اعتناؤُك لَمْ تَكُنْ لتَهُونَا (5)

فلفظ « الجثمان » خاصّ بالميت ، ولكن الشاعر استعمله للمتكلم الحي على سبيل التعميم . أمّا في الأوّل فحديثه متّجه إلى المعشوقة التي « غرّبت » قلب العاشق ، فكان لفظ « الجثمان » مناسبا باعتبار محور الحديث ، حنين الجسم المجرّد من القلب ، إلى القلب الذي فارق الجسم ، وأمّا في الثاني ، حيث خاطب أمّه المرثية ، فحديثه عن سابق رعايتها له عندما كان صغيرا ، فدلّ بلفظ « الجثمان » على ضعف الصغير وحاجته إلى الرعايه لتجرّده من كلّ سلاح . وأما في الأخير ، فصوّر بـ« الجثمان » جسمه المريض في سياق رثى فيه طبيبا كان عني بمعالجته .

---

(1) انظر باب التنكير والتعريف .

(2) هي فعلا دليل فقر في الرصيد اللغوي عند الطفل مثلا ، انظر ابراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ص 154 .

(3) ج 2 ص 143 ، 3 .

(4) ج 3 ص 146 ، 28 .

(5) ج 3 ص 166 ، 34

ومما جاء له تعميم الخصوص في «الشوقيات»: تقوية المعنى، ويظهر ذلك في قوله:

– لا تَسْمَعَنَّ لِعُصْبَةِ الأَرْوَاحِ مَا   قَالُوا بِبَاطِلِ عِلْمِهم وكِذَابِهِ (1)

– وَالْيَوْمَ يَهْتِفُ بِالصَّلِيبِ عَصَائِبٌ   هُم للاله وَرُوحِهِ ظُلاَّمُ (2)

فالعصبة (جمع عصائب) هي في اللسان ما بين العشرة إلى الأربعين، ولكنّ الشاعر استعملها في البيتين بمعنى الجماعة بلا عدد تعميما، فكان لذلك أثر في تقوية معنى التهجين المستفاد من السّياق.

ويجدر أن نلاحظ في هذا الصدد أنّ عموم معنى العصبة هو اليوم نازع إلى الاحلال محلّ خصوصه لجريانه في الاستعمال كثيرا في معنى الجماعة مطلقا، ولكن معنى «التهجين» أصبح ملازما له في كلّ حالة، وإن لم يكن له أثر في أصل دلالته (3).

ومما يدخل في باب تخصيص العموم استعماله لفظ الشرّ في قوله:

وَرُحنَا يهبُّ الشَّرُّ فِينَا وَفِيهُمُ   وَتَشْمُلُ أَرْوَاحُ القِتَالِ وَتَجْنُبُ (4)

قد أراد الشاعر في هذا البيت المقارنة بين جنود الأتراك وأعدائهم، لكن لفظ «الشرّ» إذا ناسب الأعداء، فإنه لا يناسب جنود الأتراك وهم محلّ الفخر. فالظاهر أنّ الحرب التي صوّر ليست في معنى الجهاد في سبيل الله وإنّما هي الحرب الغاشمة الظالمة، غير أن هذا الأسلوب ممّا يحمل على الضدّ (الشرّ في الأعداء في معناه اللغوي) حقيقة، وعلى مقابله (الشرّ في الأتراك في معنى مواجهة الشرّ بما يدفعه وليس شرّا) مجازا.

ب – تغليب الممكن على المتمكّن:

وقد ينقل الشاعر اللفظ من الخصوص إلى العموم، فيستعمله فيما لم يغلب فيه استعماله، فيدخل في حكمه هكذا ما قد لا يتسنى دخوله إلا بتأويل، فيؤول معنى اللفظ إلى شيء من الميوعة بعد ملازمته الدقّة، فيعمّ الرسالة بعض الضّباب.

من ذلك ما استعمله في حشو البيت كلفظ «الجيد» في قوله:

وَفَتْكَ العِنَايَةُ بِالرَّاحَتَيْنِ   وَطَوَّقَ جِيدَكَ إِحْسَانُهَا (5)

والجيد – حسب اللسان – يكون في الرجل ولكنّه قد غلب على عنق المرأة، والخطاب في البيت هو لسعد زغلول، فيكون الشاعر غلّب استعمالا نادرا على آخر شائع، من حيث هو عمّم دلالة الجيد فأخرج اللفظ من صبغته الاصطلاحية إلى صبغة هي أقرب إلى الابهام منها إلى الوضوح.

---

(1) ج 1 ص 84، 17.
(2) ج 1 ص 230، 46.
(3) يستعمل الشاعر اللفظ كثيرا في المعنى المذكور كما يستعمله في معناه الاصلي مثلا ج 1 ص 266، 26.
(4) ج 1 ص 42، 190.
(5) ج 1 ص 262، 10.

وكذلك استعماله لفظ « الخرائب » في قوله :

أمَّــةٌ همُّهـا الخرائبُ تُبْليـــهـا ، وحـقُّ الخرائبِ الاعلاءُ (1)

فاستعمل « الخرائب » لبقايا الهياكل والآثار ، بينما الخربة في اللغة هي موضع الخراب ، فيكون بتوسيع دلالة « الخرائب » انتهى إلى ما لم يقصد ، لأن في معنى الخربة ، الشيء الذي لا حاجة به ولا يستحق الرعاية ، ومدار الحكمة التي في البيت على عكس ذلك .

وكذلك « الآباءُ » في قوله :

أمَ الحضارةِ أنتُم آباؤُنـا منكُمْ أخذْنا العلمَ والعِرْفانا (2)

أراد بالآباء أولياء النعمة عموما ، بدون أن يفرز هذا التعميم طرافة خاصّة .

ومن ذلك ما استعمله في البيت مقطعا ، فكان تعميم الخصوص فيه وليد ضرورة القافية ، مثل لفظ « العبيد » في قوله يصف الشمس :

مِنَ النّارِ ، لكنَّ أنوارَها إلاهيّةٌ ، زُيِّنَتْ لِلْعَبيدِ (3)

أراد « العباد » فعمّم ما في أصله التخصيص .

ويدخل في تعميم الخصوص استعمال الشاعر الاسم الموصول المشترك « من » في مقام الاسم الموصول الخاص « الذي » أو « التي » ، وهو كثير في شعره :

– عجيبٌ يُرَجّي مشرطًا أوْ يهابُه من الغربُ راجيه، مَن الشّرْقُ هائبُهْ (4)

– ونُودِيَ : اقرأ ، تعالى اللّهُ قائلُها لم تتّصلْ قبل مَنْ قيلتْ لهُ بِفَمِ (5)

– كلامٌ لِلبَريّةِ داميـاتٌ وأنتَ اليومَ مَنْ ضَمّدَ الكِلامَا (6)

– وسَمِعْتُ مَنْ أهْوَى تقولُ لِترْبِها: أحْرَى بأحْمَدَ أن يكُونَ رَزِينا (7)

فاستعماله « مَنْ » في كلّ هذه الأبيات لا يشمل كلّ عاقل وإنما أعلاما مخصوصين هم على التوالي وحسبما يفيده كلّ سياق : الممدوح في الأول، ومحمد رسول الله في الثاني ، والمخاطب في الثالث ، والمعشوقة في الأخير .

(1) ج 1 ص 17 ، 102 .
(2) ج 1 ص 278 ، 16 .
(3) ج 2 ص 30 ، 13 .
(4) ج 1 ص 80 ، 35 .
(5) ج 1 ص 190 ، 62 .
(6) ج 4 ص 56 ، 12 .
(7) ج 2 ص 139 ، 20 .

فإذا كان تخصيص العموم وافر الثمرة في « الشوقيات » بسبب تولّده عن زاد لغوي عند الشاعر واسع ثريّ ، وبفضل تأثيره البالغ في حياة اللغة من حيث هو ينظّم المادّة فيها ، فإن تعميم الخصوص بدا مثمرا حينا وغير مثمر حينا آخر ولكنه لا يصل مع شوقي في هذه الحالة الأخيرة إلى تهديد كيان اللغة أو تقويض نظامها ولا هو معرب عن فقر في زاد الشاعر اللغوي لأن نماذجه قليلة ومتفرقة .

الفصل الثامن

الدخيل

إنّ أثر الدّخيل في قصائد « الشوقيات » جدُّ ضئيل ، وهذا الأثر الضئيل يكاد يقتصر على المفردات وينحصر في مظهرين : دخيل المعنى دون اللفظ ، ودخيل اللفظ والمعنى معا .

ونفسّر قلّة تسرّب الدّخيل إليها بكونها من الشّعر . ومظاهر الدخيل لا يتّسع حقلها الدّلالي ولا تكتسب طاقة الايحاء والعمل في النفس عموما إلا بالتمكّن في اللغة وقدم العهد في الاستخدام ، فلا تجد مكانا في الشعر لذلك . ويفسّر القلّة كذلك أن شوقي نظم في ظروف إحياء العربية والمحافظة عليها ، فكانت نزعته إلى ابتعاث اللفظ التقليدي ورجوعه إلى المعنى المادّيّ قويّة ، بحيث لم تظهر معها نزعة إلى فتح الباب في وجه الدخيل . كما يفسّر هذه القلّة عامل آخر هو أنّ الشاعر لم تحفّ به من دواعي التعريب ما سيحفّ بالمتأخرين عنه من شعراء وكتّاب .

فشوقي رغم وفرة نظمه وسعة ثقافته والمامه بالفرنسية والانكليزية ومخالطته الغربيّين سواء في أوروبا أو في مصر ، بقي « فصيح » اللغة ، « نقيّ » الشعر .

ولكننا لا نجد في شعره نزعة إلى مقاومة الدخيل . تشهد على ذلك مظاهره القليلة المستخدمة ، كما تشهد عليه غايته من استخدامه فإنه لم يستعمله — فيما تراءى لنا — إلاّ حيث نزع إلى مجاراة العرب فيما يبدو أنهم سبقوه إلى استعماله ، أو حيث قصد إلى الإخبار عنه بلفظه الأجنبي بسبب شغور محلّه في العربية . فاستعمال الدخيل عند شوقي كان دائما مرتبطا بسياقات معيّنة وجاريا لأغراض عمليّة بحت . فلم نجد الألفاظ الأجنبيّة القليلة التي أدخلها في شعره متولدة عن اعجابه بشكلها الأعجمي كما لم نجد عنده شعورا بأنّ للدخيل خطرا على اللغة يجب أن يتّقى .

فإذا كانت المحافظة على اللغة من برنامجه ، فإن مقاومة الدخيل لم تكن من برنامجه .

1 ـ دخيل المعنى دون اللفظ :

ويكون المفـرد دخيـل المعنى دون اللفـظ إذا دلّ على معنـى أجنبـيّ عن الحضارة العربيـة بلفظ عربـيّ الاشتقـاق . وهذا أحد مظهري الدخيل في « الشوقيات » وأكثرها شيوعا ، ولكنّه أقلّها أثرا في بناء القصيدة من الناحية الفنيّة ، باعتباره من متعلّقات الموضوع المدروس لا من متطلبات صور التعبير عن معانيه .

وفيما يلي نقدّم أمثلة من ذلك :

ـ من عالم السّياسة :

حام ومنتدب (1) (من مفهومي الحماية والانتداب)
استقلال (2)
تقريـر (3)
جـلاء (4)
انتخـاب (5)
مؤتمـر (6)
نقابـة (7)

ـ من عالم الاقتصاد :
برق وبخـار (8)
سكّة (9) (حديديّة)

ـ من عالم الفـنّ :
لوح وخيال (10) (اللوح للشاشة والخيال للسّينما توغراف)
المرفع (11) (للكرنفال ، وهو المهرجان الذي يتنكر فيه الناس) .

فنلاحظ أنّ حاجة الشاعر إلى دخيل المعنى هي أظهر في ميادين السياسة والاقتصاد والفنّ منها في غير هذه الميادين .

وأكثر الدخيل في هذه الحالات كان وليد مجاراة العرب المحدثين في استعمالاتهم أي وليد غاية عمليّة تتمثّل في عدم مخالفة المجموعة في اجراءاتها إذ لا يبدو أن شوقي تفرّد هذه الاستعمالات .

---

(1) ج 1 ص 59 ، 34 .
(2) ج 1 ص 158 ، 7 .
(3) ج 1 ص 173 ، 21 .
(4) ج 2 ص 164 ، 7 .
(5) ج 1 ص 90 ، 14 .
(6) ج 2 ص 153 ، 32 .
(7) ج 1 ص 147 ، 46 .
(8) ج 1 ص 266 ، 60 .
(9) ج 1 ص 286 ، 9 .
(10) ج 2 ص 109 ، 1 .
(11) ج 2 ص 60 ، 39 .

2 — دخيل اللفظ والمعنى معا :

أمّا دخيل اللفظ والمعنى معا ، فيشمل المفردات التي دلّت على معان أجنبيّة بألفاظ غير عربية الاشتقاق ولا باقية على صورها الأجنبيّة تماما . وهذا النوع أقلّ شيوعا في « الشوقيات » ولكنه أبلغ أثرا لعمله في المبنى قدر عمله في المعنى .

ومنه الأمثلة التالية نقدّمها على غير سبيل الحصر :

— من عالم السياسة :

ألقاب شرفية :

قيصر (1) (لقب لكلّ من يلي ملك الرومان)

كسرى (2) (لقب لكلّ من يلي ملك الفرس)

خاقان (3) (لقب لكلّ من يلي ملك الترك)

سيرو لورد (4) (من ألقاب الانكليز الشرفية)

لادي (5) (لقب عامّ لزوجات لوردات الانكليز)

— أسماء اصطلاحية :

دستـور (6)

برلمـان (7)

— من عالم الحرب :

ديدبان (8) (من الفارسية : الجندي المكلف بالحراسة)

تَنْك (9) (الدبابة المستعملة في الحرب)

موزر (10) (نوع من البنادق)

اللغم (11) (من التركية : مكان توضع فيه المواد المتفجرة)

---

(1) ج 1 ص 17 ، 129 .

(2) ج 1 ص 190 ، 156 .

(3) ج 1 ص 169 ، 20 .

(4) ج 4 ص 83 ، 33 .

(5) ج 1 ص 291 ، 13 .

(6) ج 2 ص 153 ، 33 و 34 و 50 .

(7) ج 1 ص 180 ، 50 و 56 .

(8) ج 1 ص 132 ، 23 و ص 253 ، 13 وج 4 ص 57 ، 2 .

(9) ج 3 ص 17 ، 19 .

(10) ج 4 ص 102 ، 26 .

(11) ج 3 ص 142 ، 20 .

– من عالم الطبّ :

موميا (1) (من اليونانية ومعناها حافظ الأجسام وتطلق اليوم على الأجسام المحنطة)

داية (2) (من الفارسية : القابلة)

بنج (3) : نبات يستعمل للتخدير

راديوم (4) : من اللاتينية : مادة يتداوى بها

من عالم الاقتصاد :

بنك (5)

شيك (6)

من عالم الاجتمـاع :

فتبول (7) (من الانكليزية)

كلوب (8) (من الانكليزية)

بيبـا (9)

اوفرلند (10) (من الانكليزية – السيارة)

شخشيخة (11) (لعبة للأطفال ، يبدو أنها من عامية مصر) .

⁂

إن استعمال دخيل اللفظ عند شوقي هو في الجملة من ظواهر الإخبار عن بعض مظاهر الحضارة الغربية التي غزت الشرق ، وكان لمصطلحاتها على الألسنة سير كسير الأمثال .

وقد بدا لنا أن شوقي لم يدخل في شعره إلا ألفاظا تميزت بخاصيتين :

– شيوعها في كثير من اللغات محتفظة بأكثر أصواتها الأصلية (12)

– شيوعها في استعمالات العرب بتلك الصور في عصر شوقي .

---

(1) ج 1 ص 102 ، 37 .
(2) ج 4 ص 166 ، 4 و 6 .
(3) ج 4 ص 75 ، 7 .
(4) ج 2 ص 100 ، 4 وج 4 ص 14 ، 50 .
(5) ج 1 ص 162 ، 20
(6) ج 4 ص 218 ، 7 .
(7) ج 1 ص 173 ، 22 .
(8) المصدر نفسه ، 31 .
(9) ج 4 ص 219 ، 9 .
(10) ج 4 ص 214 ، 2 و 18 .
(11) ج 1 ص 280 ، 26 .
(12) وان بدا أن الشاعر استقاها في القالب من الانكليزية .

هذا يؤكد أن لا نزعة عند الشاعر إلى إثراء العربية بالدخيل من اللغات الأجنبية ، كما يؤكد أن لا نزعة عنده إلى مقاومة الدخيل في العربية .

***

ونلاحظ على وجه العموم :

– أنه توجد نزعة عند الشاعر إلى استعمال مفردين لنفس المعنى كاستعماله « الوابور » مرة و« البخار » أخرى للمركب البخاري في السياق التالي :

أزمانَ لاَ البرُّ « بالوابور » مُنْتَهَبٌ   ولاَ « البُخَارُ » لبنتِ الماءِ ربَّانَا (1)

« فالوابور » من دخيل اللفظ والمعنى و« البخار » من دخيل المعنى دون اللفظ .

وهذا شاهد على عدم استقرار دالّ واحد لذلك المعنى عند شوقي ، وربما عند العرب عموما في عصر شوقي .

– وأنه توجد نزعة إلى استعمال صيغتين من مادة واحدة عربية ، للمعنى الدخيل ، كاستعماله لمعنى « الطائرة » لفظ « المطارة » مرة ولفظ « الطَيَّار » أخرى :

– وَيَا رَبّ هَلْ سيارةٌ أوْ مَطَارَةٌ   فَيَدْنُو بعيدُ البِيدِ وَالفَلَوَاتِ (2)؟

– مَا البَأسُ إلاَّ مِنْ جَنَاحَيْ خَاطِفٍ   فِي البرِّ وَالبَحْرِ إسْمُهُ الطيَّارُ (3)

– وأن دخيل الصيغة لا يكاد يوجد في « الشوقيات » ، فاستعماله « افتكر » بديلا لـ« فكر » في قوله :

وَذِكْرَى وإنْ لَمْ نَنسَ عهدكَ ساعَةً   وَشَوْقٌ وَإنْ لَمْ نَفْتَكِرْ بِإِيَابِ (4)

دخيل من عامية مصر ، ولكن لا تعويل عليه لوحدانيته .

– أما دخيل التعابير فقليل جدا ، وليس هذا محلّه على كلّ حال (5) .

---

(1) ج 1 ص 275 ، 10 .
(2) ج 1 ص 98 ، 18 .
(3) ج 2 ص 169 ، 11 .
(4) ج 3 ص 29 ، 41 .
(5) انظر بعض امثلته في باب التعابير .

الفصل التاسع
الفعل

التصرف في أحكام الفعل :

1 — الحكم الاسنادى :

أ — التنازع في العمل :

« يعدّ التنازع من أكثر الأبواب النحويّة اضطرابا وتعقيدا وخضوعا لفلسفة عقلية خيالية ، ليست قويّة السّند بالكلام المأثور الفصيح ، بل ربما كانت مناقضة له » (1) .

وتختلف مظاهر التنازع عند العرب باختلاف العوامل ، وباختلاف المتنازع فيه ، وتتنوّع أحكامه بحسب نيّة الاعمال وعناصره .

ولم يتفصّ كلام العرب — في مختلف العصور — باجماع ، تفصّيه من قضيّة التنازع ، فإنه يرفض تركيب التنازع عادة ، وإذا استعمل العرب بعض مظاهره في كلامهم ففيما كان حكم المتنازع فيه واحدا وعاملا التنازع يتفقان في المقتضى .

فقد هان خطب التنازع بين عوامل اللغة لما احتد التنازع بين اللغويين ، حتّى جوّزنا لأنفسنا اعتبار مظاهره من باب الاشتراك في العمل لا من باب التنازع فيه .

وقد شاع التنازع في شعر شوقي ، لكن لم تختلف مظاهره فيه ، ولا تنوّعت أحكام المتنازع فيها ، بل كان في الجملة متمثّلا في مظهر واحد ينحصر في :

---

(1) عباس حسن ، النحو الوافي ج 2 ص 191 .

— إجراء عاملين إثنين فقط يتنازعان معمولا واحدا .

— بناء التنازع على مقتضيات الاسناد : فالمتنازع فيه عنده مسند إليه ، حكمه الرفع دائما .

— ورود العاملين فعلين ، والمتنازع فيه فاعلا ، بحيث يكون الفعلان مسندين في التركيب إلى فاعل واحد متأخر عنهما مشترك بينهما .

فمن التنازع استعماله « تهللت واهتزت » في البيت التالي :

أَثْنَى الْمَسِيحُ عَلَيْهِ خلفَ سمَائِهِ　　وَتَهَلَّلَتْ وَاهْتَزَّتِ العذْرَاءُ (1)

واستعماله « يقول وينظم » في هذا البيت :

أَنْتَ الَّذِي نظمَ الْبَرِيَّةَ دِينُهُ　　مَاذَا يَقُولُ وَينظمُ الشُّعَرَاءُ (2)؟

واستعماله « يتيه ويختال » في قوله :

وَتَسْحَبُ ذيلَ الكبْرِيَاءِ ، وَهَكَذَا　　يَتِيهُ وَيَخْتَالُ الْقَوِيُّ الْمُغَلَّبُ (3)

وكذلك « يلهو ويلعب » في :

أرَى مِصْرَ يَلْهُو بِحَدِّ السِّلَاحِ　　وَيَلْعَبُ بِالنَّارِ وِلْدَانُهَا (4)

و« طوى .. ولم يحتفل » في :

وَأَعْجَبُ : كَيْفَ طَوَى ذِكْرَكُنَّ　　وَلَمْ يَحْتَفِلْ شُعَرَاءُ العَرَبْ (5)

والملاحظ عموما ، هو أن مظهر التنازع الذي ينحصر في العناصر الثلاثة المذكورة ، هو الموجود أثره في كلام العرب القليلين الذين لم يستغنوا عنه تماما . فليس هو — في الظاهر — من باب احترام قواعد اللغة عند شوقي تصحيحا لتجوزات العرب ، ولا هو بالتجوّز لما اختار العرب تجوّزه من قواعد اللغة .

لكن حقيقة هذا الأسلوب في « الشوقيات » تتضح لنا عندما نلاحظ شيئين :

— اختصاص المتنازع فيه بقطع الكلام ، أي ورود المسند إليه آخر لفظ في بيت الشعر ، متميزا بأهمية عروضية ، من حيث هو يحتضن القافية ويتوج البنية والمعنى .

— تقارب عاملي التنازع في الدلالة ، أي ورود الفعلين — إلى جانب تنازعهما أو اشتراكهما في مسند إليه واحد — نازعين إلى الاتحاد في الوظيفة الدلالية ، بحيث لم يأت ثانيهما إلا لتأكيد معنى أولهما :

---

(1) ج 1 ص 34 ، 16 .
(2) المصدر نفسه ، 120 .
(3) ج 1 ص 42 ، 58 .
(4) ج 1 ص 262 ، 24 .
(5) ج 4 ص 64 ، 16 .

(تهلّل ≃ اهتزّ / قال ≃ نظم / تاه ≃ اختال / لها ≃ لعب / طوى الذكر ≃ لم يحتفل) .

فيتّضح أنّ شوقي يأتي بالتنازع للتأكيد اللفظي بدافع احترام الوزن . لكنّ العرب لا يعتبرون التأكيد اللفظي من التنازع ، مهما اختلفت وجوه التأكيد (1) . هذا يجعل لهذا الأسلوب في « الشوقيات » طرافة خاصة : فهو عنده من التنازع وليس منه . وهكذا يستّن شوقي من الظاهرة الشرعية في قياس منظّري اللغة ، غير الشرعيّة في كلام المستعملين ، وجها من الشرعية جديدا لا يرفضه أيّ طرف .

ب — النسخ :

ندرس في هذا المقام أهمّ مظاهر التّصرف في النسخ عند شوقي . لكننا لا نعرض لزيادة الناسخ حيث لا ينتظر ، أو للتّصرف في التركيب به من نوع حذف « أنْ » المصدرية بعد أو شك (2) .

إنما تشغلنا — هاهنا — مظاهر التصرّف في إعمال النواسخ . ولم نلحظ في هذا الصدد نزعة واضحة عند شوقي إلى أسلوب معيّن في ذلك ، ولا وجدنا أثرا للتصرف كبيرا في شعره . ولذلك نكتفي بالنظر في بعض أمثلته البارزة :

— استعمال ناسخين إثنين يتنازعان معمولا واحدا :

يَا فَاتِـحَ القُـدسِ ، خَلِّ السيفَ ناحيةً ليس الصليبُ حديدا كان ، بل خشبَا (3)

فقوله « ليس الصليب حديدا كان » اختير بديلا لاحدى امكانيّتين « لم يكن الصليب حديدا » أو « ليس الصليب حديدا » .

— كفّ الناسخ عن العمـل :

لَيْـتَ لَـمْ يُبْلِكَ الزّمَانُ ، وَلَـمْ يَبْـلَ لِمُلْكِ البِلاَدِ فِـيكَ رَجَـاءُ (4)

تبادل عنصرا الاسناد مكانيهما بعد « ليت » في الجملتين المتعاطفتين معا ، لرصد الرفع مجرى ، فلم يكن بد من تجريد الناسخ من عمله .

— قلب الوضعيّة في العمل :

وَلَـمْ يَتَـكَلّفْ قَوْمُكَ الأسدُ أهْبَـةَ وَلَكِنّ خُلْقًا في السّبَاعِ التأهُّبُ (5)

تبادل عنصرا الاسناد وظيفتيهما بعد « لكنّ » لرصد الرفع مجرى ، فقلبت الوضعية في العمل .

(1) عباس حسن ، النحو الوافي ، ج 2 ص 191 وما بعدها .
(2) انظر دراسة ذلك في باب التراكيب .
(3) ج 1 ص 76 ، 33 .
(4) ج 1 ص 17 ، 81 .
(5) ج 1 ص 42 ، 35 .

2 ـ الحكم التركيبي :

أ ـ التعديّة واللزوم :

قد يعمد شوقي في اجراء الأفعال إلى التّصرف في حدّ كمال المعنى ، فيجرّد من التتمّة الفعل الذي لا يأتي في الأصل إلاّ بتتمّة ، فيلزم الفعل المتعدّي .

وقد يكون ذلك بحذف (1) مفعول الفعل كما في قوله :

(الفَاطِمِيـةُ) شيّـدَتْ مِـنْ عِـزِّهِ وَبَنَى (بَنُو أيّوبَ) مِنْ سلْطَانِهِ (2)

حيث حذف مفعولي « شيّد » و« بنى » ، وقد أغنت عن المفعول نزعة الشاعر إلى الايحاء بصفاته من خلال التركيز على الفعل وحده وبيان اكتمال وقوعه .

وقد يكون الزام المتعدّي بحذف الحرف الذي يتعدّى به الفعل في الأصل كما في قوله :

ـ أديرُ إلَيْكَ قَبْلَ البَيْتِ وَجْهِي إذَا فهتُ الشّهَادَةَ وَالْمَتَابَا (3)

ـ فِي لَيْلَةٍ قَدِمَ الْوُجُودَ هِلاَلُهَا فدنتْ كَوَاكِبُهَا تعلّمهُ السُّرَى (4)

وقد يعمد شوقي إلى تعويض وجه من التعدية بآخر في حالات ، كأن يعدّي الفعل بحرف وأصله في اللغة التعدية بنفسه كما في قوله :

وَيَهـزُّ مِنِّي الْمَـاءُ فِـي لَمَعَانِه فَأميلُ أنْظُرُ فيه ، أطمَعُ أنْ أرَى (5)

حيث عدّى « هزّ » بحرف الجرّ « مِنْ » . وقد استعمل نفس الفعل في سياق آخر على أصله ، متعدّيا إلى مفعول مباشرة ، وعلى غير أصله ، متعدّيا بحرف « من » في نفس البيت :

تَهـزُّ الـوُجُـودَ تَبَاشِيرُهَا كَمَا هَزَّ مِنْ وَالِدَيْهِ الْوَلِيدُ (6)

ومن ذلك أيضا تعديته إلى مفعولين الفعل المتعدّي إلى مفعول واحد في الأصل :

صَالِحُ الاخْوَانِ يَبْغِيكَ التُّقَى وَرَشِيدُ الكتْبِ يبغيكَ الصَّوَابَا (7)

والمنتظر قوله : « يبغي لك التّقى » و« يبغي لك الصّوابا » .

---

(1) ج 1 ص 259 ، 31 .
(2) ج 1 ص 208 ، 12 .
(3) ج 1 ص 64 ، 29 .
(4) ج 2 ص 33 ، 13 .
(5) ج 2 ص 33 ، 33 .
(6) ج 2 ص 30 ، 2 .
(7) ج 2 ص 18 ، 10 .

ب — البناء للمجهول :

وقد يبني شوقي الفعل اللازم للمجهول ، وقد يكون الفعل المبنيّ قابلا في اللغة للالزام والتعدية بحسب السياق كفعل « سلا » ، فيصحّ فيه « سلا العاشق » كما يصحّ « سلا العاشق معشوقته » . لكننا ألفيناه مبنيًّا للمجهول في سياق يمحضه للزوم :

تَمْضِي ، وَيَلْحَقُ مَنْ سَلاَ فِي الْغَابِرِينَ بِمَنْ سُلِي (1)

وهذه الظاهرة قليلة الشيوع في « الشوقيات » على كلّ حال .

3 — الحكم الاعرابي :

وقد تصرّف شوقي في الحكم الاعرابي الذي يخضع له الفعل في بعض الاستعمالات . وكاد ينحصر تصرّفه هذا في ظاهرتين : رفع المنصوب ورفع المجزوم .

أ — رفع المنصوب :

فقد بيّن لنا النظر في « الشوقيات » أنّ الشاعر يلجأ إلى رفع ما حقّه النصب في حالات غير قليلة . لكنّ أكثر مظاهره شيوعا في شعره : رفع المضارع الذي حقه النصب بـ« أن » (2) . ولم نجد الشاعر أجرى ذلك في منزلة من البيت معيّنة :

— كَبُرَتْ ذَاتُكَ العَلِيَّةُ أَنْ تُحْصِي ثنَاهَا الأَلْقَابُ وَالأَسْمَاءُ (3)
— إذَا مَشَتْ أُمَّةٌ فِي الْعَالَمِينَ بِهِ أَبَى لَهَا اللَّهُ أَنْ تَمْشِي بِأَغْلاَلِ (4)
— عَسَى الشِّعْرُ أَن يَجْزِي جرِيئًا بِفقْدِهِ بكى التُّرْكُ واليونان بالمدمع وَالدَّمِ (5)
— وَلَنْ تَرْتَضِي أن تُقَدَّ الْقَنَاةُ وَيُبْتَرَ مِنْ مِصْرَ سودَانُهَا (6)

فقد رفع « تحصي » و« تمشي » و« يجزي » رغم أنّ كلّ فعل منها سبق بـ« أنْ » ، ورفع ترتضي وقد سبق بـ« لَنْ » . وكلّ ذلك كان لضرورة الوزن ولم يشمل إلاّ أفعالا ناقصة .

ولهذه الظاهرة اليوم أثر غير قليل حتّى في كلام حذاق اللغة ، ولكن فيما يقولون عادة لا فيما يكتبون ، إلاّ إذا كانوا من الشعراء ، فإنهم قد يعمدون إليها فيما ينظمون .

هكذا نرى أنّ عمل بعض الأدوات النصب الذي هو من أمكن قواعد العربية قد أصبح من أكثرها نزوعا إلى التحوّل ، لضرورة عند الشعراء ، وبسبب النزعة إلى المجهود الأدنى عند غيرهم .

(1) ج 3 ص 121 ، 4 .
(2) من رفعه الاسم بعد « إن » : ج 1 ص 262 ، 22 .
(3) ج 1 ص 17 ، 77 .
(4) ج 3 ص 125 ، 15 .
(5) ج 3 ص 140 ، 4 .
(6) ج 1 ص 262 ، 36 .

ب – رفع المجزوم (1) :

ويلجأ شوقي إلى رفع ما حقّه الجزم ، لكن في حالة واحدة هي : إذا كان التركيب تلازميا شرطيا بـ« مَنْ » أو « إنْ » أو طلبيًا .

إلاّ أنّ الشاعر لم يعمد إلى ذلك عادة الاّ حيث هوّن الخطب عامل مّا ، كعامل العطف في جملة الجواب ، فبالعطف تتميّع حدود الجواب :

– مَنْ يُكَذِّبِ التاريخَ يُكَذِّبْ رَبَّهُ وَيُسِيءُ لِلأَمْوَاتِ وَالأَحْيَاءِ (2)
– فَدَعُوهُ يَعْدِلْ أَوْ يَجُورُ ، فَإِنَّهُ مَلَكَ الْعِنَانْ (3)

فرفع « يسيءُ » في صدر الجملة المعطوفة على جملة جواب الشرط الجازم في البيت الأول . ورفع « يجُور » في صدر الجملة المعطوفة على جملة جواب الطلب في البيت الثاني . وكان من الواضح أنّ الجواب في البيتين لا ينحصر في امكانية واحدة بل يتفرع إلى إمكانيتين يمثلهما المتعاطفان .

أما قوله :

مَنْ مَلَكَ الخَصْمَ وَنَامَ عَنْهُ يُصْبِحُ يَلْقَى مَا لَقِيتِ مِنْهُ (4)

حيث رفع « يُصبحُ » في صدر جملة جواب الشرط الجازم ، فعذر الشاعر فيه أنّه من حكاية معدة للأطفال ، فيها تزول إلى مستواهم بمستوى الموضوع ، وكذلك بمستوى اللغة .

لكنّ شوقي رفع فعل جملة جواب الشرط الجازم في غير السياق الحكائيّ أيضا ، فقال :

إنْ رَأَتْنِي تَمِيلُ عني ، كَأَنْ لم تَكُ بَيْنِي وَبَيْنَهَا أَشْيَاءْ (5)

4 – الحكم الزمني :

إن اعتبار العربية قادرة على التعبير عن مختلف دقائق الزمن – رغم انحصار « أزمنتها » في الصيغ الثلاث المعروفة : الماضي والمضارع والأمر – أمر بديهي .

لكننا ما زلنا في حاجة إلى دراسات تطبيقية واسعة تكشف عن طاقات الفعل في العربية وعن غيره من وسائل اللغة المساهمة في تدقيق صورة القيام بالفعل ، أو المعبرة عن الزمن بغير واسطة الفعل ، إذ ليس بين أيدينا اليوم دراسة شاملة تصف لنا دقائق التعبير عن الزمن في العربية . ومن باب أولى وأحرى أن نعدم الدراسات

---

(1) قد جزم المضارع الذي حقه الرفع بعد « ما » الموصولة في ج 3 ص 146 ، 13 .
(2) ج 3 ص 5 ، 26 .
(3) ج 2 ص 141 ، 6 .
(4) ج 4 ص 130 ، 17 .
(5) ج 2 ص 112 ، 3 .

الاسلوبية التي تمكن من تلمس خطوات اللغة في تطورها من هذه الناحية أو خطوات المنشئين في احترام معطيات اللغة أو تجوزها .

وأمام هذا الوضع ، لا يسعنا في هذا الباب إلا الاشارة إلى أبرز الدقائق في معاني الماضي والمضارع على ما سمح به نظرنا في « الشوقيات » . أما الأمر فقد درسناه في باب الأساليب الإنشائية إذ رأيناه في بابها أدخل بسبب قيامه على الطلب أساسا .

أ ــ معاني الماضي :

يخرج الماضي في « الشوقيات » كثيرا إلى التعبير عن الدّعاء خيرا أو شرّا ، ويأتي لهذا المعنى مبنيّا للمعلوم ، كما في قوله :

ــ لاَ تسَلْني : ما دوْلةُ الفرسِ ؟ سَاءَتْ   دوْلةُ الفرس في البلادِ ، وَساؤُوا (1)
ــ صلّى عليْكَ اللّهُ ما صَحِبَ الدُّجى   حادٍ ، وَحنّتْ بالفلاَ وَجْناءُ (2)
ــ وَسلمتَ يَا حرَمَ المعَاركِ مِنْ يَدٍ   هَدمتْ لِسِلْمِ العَالَمينَ كِيانَا (3)

حيث دعا الشاعر في الأول بـ« ساءت وساؤوا » وفي الثاني بـ« صلّى » وفي الثالث بـ« سلمت » .

كما يأتي مبنيّا للمجهول كما في قوله :

ــ يَا ظَبيَةَ الرَّمْلِ وُقِيتِ الهَوَى   وَإنْ سعتْ عَيْنَاكِ فِي جلْبِهِ (4)
ــ يَا نَاشِرَ العلمِ بِهَذِي البِلاَدْ   وُفِّقْتَ ، نشرُ العلم مثلُ الجِهَادْ (5)
ــ وَلَرُبَّمَا قتَلَ الغَرَامُ رِجالَهَا   قُتِلَ الغرَامُ ، كم استبَاح قَتيلاَ (6)

وقد يخرج الماضي في السّياق إلى معنى الحاضر كما في قوله :

قَضَى بِالأمْسِ لِلأبطَالِ حقَّا   وَأضْحَى اليَوْمَ بِالشُّهَدَاءِ غالى (7)

حيث دلّ فعل « غالى » على معنى الحاضر بسبب اقترانه بلفظ « اليوم » .

أما في قوله :

حَمَدْنَا بَلاَءَكُمُ فِي النِّضَالِ   وَأمْسِ حَمَدْنَا بَلاَءَ السَّلَفْ (8)

فقد دلّ فعل « حمدنا » على الحاضر ، بسبب دلالة السّياق فيه على معنى « اليوم » وقد حضر دون لفظه .

---

(1) ج 1 ص 17 ، 101 .
(2) ج 1 ص 34 ، 129 .
(3) ج 1 ص 278 ، 7 .
(4) ج 1 ص 72 ، 10 .
(5) ج 1 ص 116 ، 1 .
(6) ج 1 ص 180 ، 19 .
(7) ج 2 ص 181 ، 15 .
(8) ج 1 ص 59 ، 21 .

وكثيرا ما يرد الماضي لمعنى العادة أو معنى الديمومة ، كما في هذه الأبيات :

– نَوَاهِضُ في حَزْنٍ كَمَا تَنْهَضُ القطَا ... رواكضُ في سهلٍ كما انسابَ ثعلبُ (1)

– مرَّ النسيمُ بصَفحتِهْ : (وادي النيل) مقبِّلاً ... مَــرَّ الشفَــاه عَلَى خدُودِ ملاَحِ

هتَكَ الرَّدَى مِــنْ حُسْنِه وبَهائِه ... باللَّيْلِ ما نسجَتْ يَـدُ الاصْبَاحِ (2)

– غَالٍ فِـي قِـيمَـةِ ابْن بُطرس غَالِـي ... علمَ اللَّهُ ليس فِـي الْحَـقِّ غَالِـي (3)

ولقد وقعنا في « الشوقيات » على استعمالات طريفة في هذا الباب تتمثل في اجتماع امكانيتين اثنتين متناقضتي الدلالة على الزمن في فعل واحد مما يُحلّ الفعل محلّ تنازع ، قد يفكه التقدير كما في :

وَلا سَلَوْتُ ، وَلَم أهْمُمْ ، ولا خَطَرَتْ ... بالبالِ سَلْوَاكِ في ماضٍ وَلاَ آتِ (4)

فقد قيّد الشاعر « لا خطرَتْ » بالماضي بلفظ « ماضٍ » وبالمستقبل في نفس الوقت بلفظ « آت » ، والمعنى : لا خطرت ... في ماض ولا تخطر في آت .

وقد يفك التنازع التأويل كما في قوله :

بُلْبُـلٌ عَلَّمَـهُ البينُ الْبَيَـانْ ... باتَ في حبْلِ الشُّجُونِ ارْتَبَكَا (5)

حيث عبّر عن دوام وقوع الفعل ليلا باستعمال « بات » وعبر في نفس الوقت عن وقوع الفعل في زمن محدود غير ممتدّ باستعمال الماضي « ارتبك » بعد الناسخ « بات » ، وتأويله « بات يرتبك » .

ب – معاني المضارع :

نودّ الالحاح أولا على أن الشاعر كثيرا ما يستخدم المضارع للتعبير عن الصددية ، أي لتصوير الأحداث وهي بصدد الوقوع أو كما لو كانت بصدد الوقوع .

ونكتفي للتمثيل على ذلك بالمشهد التالي الذي وصف فيه الشاعر اشتباك الممدوح مع جيوش العدوّ :

وَتُصْبِحُ تلقَاهُمْ ، وَتُمسِي تصدّهمْ ... وتظهر فِـي جدّ القتالِ وَتلعبُ

تَلُوحُ لهُمْ في كلّ أفْقٍ ، وَتعتَلِـي ... وَتطلعُ فِيهُمْ من مكانٍ ، وَتُغْرِبُ

وَتُقْدِمُ اقْدَامَ الليُوثِ ، وَتَنْثَنِـي ... وَتُدبر علْمًا بِالوَغَى ، وَتُعقِّبُ

وَتَمْلك أطْرَافَ الشّعاب ، وَتَلْتَقِـي ... وَتأخذ عفوًا كُـلّ عَـالٍ وتَغصِبُ (6)

---

(1) ج 1 ص 42 ، 100 .
(2) ج 2 ص 22 ، 23 – 24 .
(3) ج 1 ص 188 ، 1 .
(4) ج 2 ص 117 ، 2 .
(5) ج 2 ص 171 ، 3 .
(6) ج 1 ص 42 ، 42 – 45 .

فقد تضمن هذا الشريط 18 فعلا ، كلّها من المضارع وكلها مسندة إلى الممدوح المخاطب ، وقدّمت جلها أزواجا متقابلة ، فقويت بذلك صورة تحرّك الممدوح بجيوشه في الميدان (1) .

وقد يأتي المضارع لمعنى الماضي في حالات قليلة جدا على ما يبدو ولكنها هامة . وقد لاحظنا ذلك في جملة جواب الظرف خاصة مثلما في قوله :

إذَا جَاءَتِ الأَعْيَادُ فِي كلِّ مَسْمعٍ تجوبُ الثَّرَى شرْقًا وغرْبًا جوائِبُهْ (2)

فالمنتظر غالبا بعد فعل جملة الظرف الماضي فعلا ماضيا في جملة الجواب .

وكذلك الشأن في قوله :

وَلَكِنْ إذَا حَانَ حَينُ الفَتَى قَضَى وَيَعِيشُ إذا لَمْ يَحِنْ (3)

فقال « يعيش » في جواب « لم يحن » بينما قال « قضى » في جواب « حان حين الفتى » ، الا أنه غير الترتيب في جملة الظرف الثانية فضعُفَ بذلك تلازم شقي التركيب .

ومن المضارع الذي أفاد الماضي في غير التركيب التلازمي الظرفي فعل « يشاؤون » في قوله :

صَوَّرُوهُ كَمَا يَشَاؤُونَ ، حَتَّى عَجِبَ النَّاسُ : كَيْفَ لم يُنطقوه (4)

دور الفعل في بناء القصيدة :

إنّ دراسة الفعل ، اعتمادا على الاستعمالات المعزولة ، حتى وإن كانت وليدة التشبّع بنصيب كبير من اجراءاته في كامل الديوان ، لا تكتمل إلا بمراعاة إطار القصيدة التي تمثّل الوحدة الشعرية الوافية .

فإن الذي يحتّمه منهج العمل لضبط دور الفعل في بناء القصيدة ، وتفاعل مظاهره مع أغراضها – بعد تأليف خصائصه في عموم شعر الشاعر – هو تتبّع استعمالاته في قصائد معيّنة ، كاملة ، والا خفي دوره وذوى جانب الحيويّة فيه .

وقد اخترنا لضبط دور الفعل في « الشوقيات » ثلاثة سياقات مختلفة الأهمية والغرض يجلي تحليلها جوانبه في أنطق الصور .

1 – الفعل في مرثيّة « عبد الله بك الطّوير » (5) :

لاحظنا أن استعمال الفعل المضارع نادر في مرثيات « الشوقيات » نسبيّا ، ولاحظنا على العكس أنّ فعل الأمر كثير جدا .

(1) ج 1 ص 80 ، 19 .
(2) استشهدنا به في باب المقابلة .
(3) ج 3 ص 169 ، 30 .
(4) ج 2 ص 81 ، 7 .
(5) ج 3 ص 172 .

وإذا كان خلو المراثي من المضارع ، ومما يدلّ على الحاضر والاستقبال ، طبيعيا فيها لأنها ألحان فناء ، فإن وفرة الأمر فيها تبدو طريفة إن لم تقل غريبة . فأفعال الأمر — إلى جانب وفرتها — ترد في مراثي شوقي مجموعات فتقوم بدور التكثيف لمعان مخصوصة على ما بينّا في باب الأساليب الإنشائية .

ومرثية « عبد الله بك الطوير » من أبين ما يمكن اعتماده في هذا الباب ، وهي لا تتجاوز 16 بيتا ، هي :

يَا قَلْبُ وَيْحَكَ وَالْمَوَدَّةُ ذِمَّةٌ ... مَاذَا صنعتَ بِعَهْدِ (عبدِ اللّه) ؟
جَاذَبْتَنِي جنبِي عَشِيَّةَ نَعْيِهِ ... وَخَفَقْتَ خَفْقَةَ مُوجَعٍ أوَّاهِ
وَلَوَ انَّ قَلْبًا ذَابَ إثْرَ حَبِيبِهِ ... لَهَوَى بكَ الرُّكْنُ الضَّعِيفُ الوَاهِي
فَعَلَيْكَ مِنْ حُسْنِ المُرُوءَةِ آمِرٌ ... وَعَلَيْكَ مِنْ حُسْنِ التَّجَلُّدِ نَاهِ
نَزَلَ (الطُّوَيْرُ) في التُّرَابِ مَنَازِلاً ... تَهْوِي الْمَكَارِمُ نَحْوَهَا بِشِفَاهِ
عَرَصَاتُهَا مَمْطُورَةٌ بِمَدَامِعٍ ... مَوْطُوءَةٌ بِمَفَارِقٍ وَجِبَاهِ
لَوْلاَ يَمِينُ المَوْتِ فَوْقَ يَمِينِهِ ... فِيهَا ، لَفَاضَتْ من جنًى وَمِيَاهِ
يَا كَابِرًا مِنْ كَابِرِينَ ، وَطَاهِرًا ... مِنْ آلِ طهرٍ عَارِفٍ بِاللّهِ
وَمُحَكَّمًا عَلَمَ القَضَاءِ مَكَانُهُ ... فِي الْمُقْسِطِينَ النُّجَلَّةِ الأنْزَاهِ
وَحَكِيمًا اسْتَعْصَتْ أعِنَّتُهُ عَلَى ... كذبِ النَّعِيمِ ، وَتُرَّهَاتِ الْجَاهِ
وَأخًا سَقَى الاخْوَانَ مِنْ رَاوُوقِهِ ... بِودَادٍ لاَ صَلِفٍ ، وَلاَ تَيَّاهِ
قَدْ كَانَ شِعْرِي شغلَ نفسكَ فاقترحْ ... مِنْ كُلِّ جَائِلَةٍ عَلَى الأفْوَاهِ
أنْزلْتَ مِنْهُ حِينَ فاتكَ جمعُهُ ... فِي مَنْزِلٍ بَهِجٍ بنُورِكَ زَاهِ
فَاقْرأ عَلَى (حَسَّانَ) مِنْهُ لعلَّه ... بِفَتَاهُ فِي مَدْحِ الرَّسُولِ مُبَاهِ
وَانْزِلْ بِنُورِ الخُلْدِ جَدَّكَ ، وَاتَّصِلْ ... بِمَلاَئِكٍ مِنْ آلِهِ أشْبَاهِ
نَاعِيكَ نَاعِي حَاتِمٍ أوْ جَعْفَرٍ ... فَالنَّاسُ بَيْنَ نَوَازِلٍ وَدَوَاهِ

قامت هذه المرثية على أربع مراحل :

— أثر المصيبة في نفس الشاعر : الأبيات 1 — 4
— المصيبة : الأبيات 5 — 7
— خصال الفقيد : الأبيات 8 — 13
— تحميل الفقيد رسالة : الأبيات 14 — 16

وتضمّنت 17 فعلا ، ليس فيها إلاّ فعل مضارع واحد « تهوي » ، سيق في البيت الخامس معبرا عن العادة غير متّصل بحاضر ولا باستقبال .

ويستأثر الماضي بـ 12 فعلا والأمر بـ 4 .

فليس في القصيدة تطلّع إلى مستقبل ، إلاّ مستقبل روحيّ وهميّ عبّرت عنه أفعال الأمر الأربعة المتجمعة في آخر مرحلة لهذا الغرض البعيد ، بناء على معاني : التحسّر (فاقترح) ، ورجاء المستحيل (فاقرأ) ، والدعاء للفقيد (وانزل ، واتصل) .

أما أفعال الماضي فقد تفرقت في كامل القصيدة ، بدون أن يحلّ أيّ منها في منزلة لها أهميّة عروضية ، أو أن تكون له أهمية دلالية خاصّة ، إلا أن وفرتها في مرثية تجد شرعيتها وملاءمتها للقصيدة بسبب إخبارها عمّا كان وانقطع .

أما استخدام الأمر بوفرة ، في مرثيات شوقي — كما هو الحال في هذه القصيدة — فلا يعوّض الاستغناء عن المضارع . فالظاهرتان منفصلتان . فقلة أثر المضارع تقتضيها طبيعة الغرض ، بينما حضور الأمر يستجيب لقضيّة أخرى ، تجدر معالجتها بالتوسّع في دور الأمر في بناء قصائد أخرى ، مرثيات وغير مرثيات ، وبالتركيز على « الأمر » من حيث هو أسلوب إنشائي طلبي ، لا من حيث هو فعل كبقية الأفعال .

2 — الفعل في « أغنية » (1) :

قصيدة « أغنية » تقع في 12 بيتا (2) ، وهي غزلية موضوعها التبريح بالشوق المبرّح :

1 بِـي مِـثْـلُ مَـا بِـكِ يَـا قُـمْـرِيَّـةَ الْـوَادِي ، نادِيتُ لَيْلَى ، فَقُومِي فِـي الدُّجَى نادِي
وَأَرْسِلِـي الشجوَ أَسْجَاعًـا مفصلَـةً ، أَوْ رَدِّدِي مِنْ وَرَاءِ الأَيْكِ إِنْشَادِي

---

(1) ج 4 ص 87 .

(2) أنجزنا هذا الفصل الذي يتناول الفعل في هذه القصيدة قبل أن نعلم أنها على غير صورتها الاصلية ، فلما نظرنا في الاصل (الشوقيات المجهولة ، ج 2 ص 303) خطرت لنا تعاليق اضافية نقدمها فيما يلي ، وقد بدا لنا ألا نغير شيئا في تحليلنا للقصيدة الذي تركز على صورتها المعروفة احتفاظا منا بفرصة تقدير الفرق الذي بين الصورتين تقديرا بأكثر ما يمكن من الموضوعية والتجرد .
كانت القصيدة في الأصل متكونة من 18 بيتا ، وكان شوقي قسمها الى أغنيتين :
الاغنية الاولى : تتألف من 5 أبيات ، تمثل الابيات الثلاثة الاولى من الاغنية المعروفة الابيات : الاول والثاني والخامس منها ، وقد سقط بيتان هما
تلفت الروض لما صحت هاتفة ، كما تلفتت الركبان بالحادي
كم هاج مبكاك من مجروح أفئدة ، تحت الظلام ومن مقروح أكباد
وموضوعهما : أثر غناء الطائر (القمرية) في من حوله .
الاغنية الثانية : تتألف من 13 بيتا حذف منها الابيات الثلاثة الاولى وهي :
يا حلوة الوعد ما نساك ميعادي ، عن الهوى أم كلام الشامت العادي
كيف انخدعت بحاسدي وما نقلوا ، أنت التي خلقت عيناك حسادي
طرفي وطرفك كانا في الهوى سببا ، عند اللقاء ولكن طرفك البادي
ولهذه الابيات موضوع مشترك هو : عتاب المشوقة على الغفلة عن الموعد ، كما حذف بيت آخر يرد قبيل النهاية وهو :
تذكري قبلة من فيك أجعلها ، من اللقاء إلى أمثاله زادي
وهذا البيت يبحث — مع بيتين آخرين لم يحذفا — في ثمرة الوصل .
وقد وقع — بالاضافة الى ذلك — تغيير في ترتيب الابيات عما كانت عليه في الاصل ، ذلك أن أصل البيتين المذكورين في النص المعروف برقمي 6 و 7 ، المجيء — مع آخر بيت محذوف — بين المذكورين برقمي 10 و 11 .
فالملاحظ أن الصورة المجهولة أخصب شاعرية من الصورة المعروفة لأن كلا من الاغنيتين في الصورة الاصلية تقدم لنا لوحة متصلة بالاخرى ومثرية لمعانيها ولكنها قابلة للانفصال عنها في نفس الوقت (حتى الطالع في الاغنية الثانية كان مصرعا مثل طالع الأغنية الأولى) وأن حذف الأبيات الثلاثة الأولى من الأغنية الثانية بصفة خاصة أخل بالقصيدة لانه قاد الى غموض والتباس في حقيقة المخاطب ، فاثبات هذه الابيات ضروري لتبيين الوجه في تحول الشاعر من مناجاة الطائر الى مناجاة المشوقة بأكثر جلاء .
أما تغيير ترتيب الابيات فلم يكن له تأثير يذكر لانه لم يحول تسلسل العناصر الى وجهة جديدة تماً

لاَ تكتُمي الوجْدَ ،فالجرحان منْ شَجَنٍ ... ولاَ الصَّبَابَةَ ، فَالدّمعَانِ من وَادِ
تَذكَّرِي : هَلْ تَلاَقينَا على ظَمَإٍ ؟ ... وَكيفَ بلَّ الصَّدَى ذو الغُلَّةِ الصادي ؟
وَأنْتِ فِي مَجْلسِ الريحانِ لاَهيةٌ ... مَا سِرْتِ مِنْ سَامِرٍ إلا إلَى نَادِ
تَذَكَّرِي قبلَةً فِي الشَّعْرِ حَائِرَةً ... أضلَّها فَمَشَتْ فِي فَرْقِكِ الْهَادِي
وَقُبْلَةً فَوْقَ خَدّ نَاعِمٍ عَطِرٍ ... أبْهى منَ الوَرْدِ في ظلّ النّدى الغَادِي
تَذكَّرِي مَنْظَرَ الوَادِي ، وَمَجْلسَنَا ... على الغديرِ ، كالعصْفورَيْنِ في الوَادِي
وَالغُصْنَ يَحْنُو علَيْنَا رِقَّةً وَجَوًى ... وَالْمَاءُ فِي قَدَمَيْنَا رَائِحٌ غَادِ
تَذكَّرِي نَغَمَاتٍ هَاهُنَا وَهُنَا ... من لَحْنِ شَادِيَةٍ فِي الدّوحِ أوْ شَادِ
تَذكَّرِي مَوْعِداً جَادَ الزَّمَانُ بِهِ ... هل طِرْتُ شوقا؟وَهل سابقتُ ميعَادِي ؟
فَنِلْتُ مَا نِلْتُ من سُؤْلٍ ، ومن أملٍ ... وَرحتُ لم أحْصِ أفْرَاحِي وَأعْيَادِي

نرى هذه القصيدة تخضع لقسمين متقابلين واضحين :

- قسم 1 : لوعة الفراق ، في الحاضر : الأبيات : 1 — 3
- قسم 2 : تذكر الوصل ، في الماضي : الأبيات : 4 — 12

والمقابلة بين القسمين هي بين ما يؤمّل حصوله في الحاضر ، وما قد حصل وانقضى في الماضي .

والقسم الثاني أطول القسمين لما فيه من حقّ المطالبة للعاشق ومن واجب الامتثال على المعشوقة ، وهذا القسم يمرّ بخمس مراحل واضحة المعالم تمثل شريطا ذا خمس لوحات ، تعرض مظاهر الوصل التي كانت :

- تحقيق الوصل : 4—5 (تلاقينا)
- ثمرة الوصل : 6—7 (قبلة)
- إطار الوصل الطبيعي الجامد : 8—9 (الوادي ، الغدير ، الغصن ، الماء)
- إطار الوصل الطبيعي المتحرك : 10 (شادية ، شاد)
- تحقيق الوصل : 11—12 (موعد ، نِلْتُ ما نِلْتُ ، أفراحي ، أعيادي) .

هذا الشريط منغلق من حيث هو ينتهي بالمعنى الذي به بدأ ، وهو معنى تحقيق الوصل . وهذا الانغلاق صورة من دوّامة حرقة الشوق التي تردّى فيها العاشق .

ونرى أن الفعل هو أهم عنصر لغوي ساهم في مبنى القصيدة واجلاء معناها :

فقد استخدمه الشاعر فيها 23 مرة ، لكنه لم يستعمل المضارع إلا مرتين : « يحنو » و« لم أحص » ، غير أنه كان دالا على الماضي في كلتيهما : دلّ على الماضي في « يحنو » بتقيده بفعل « تذكري » وفي « لم أحص » بوروده منفيا .

فالأغنية خالية من الفعل المضارع الدال على المستقبل وهي كذلك خالية من أيّة وسيلة أخرى تدل على الحاضر أو المستقبل ، ما عدا فعل « ناديت » في الطالع ، أي في القسم الأول ، فهو الماضي الوحيد الذي دلّ في القصيدة على الحاضر . هو حاضر التكلّم ، هو دليل واقع العاشق المتأزم ، إذ لم تبق له إلا القدرة على النداء ، وليس هو نداء لمن يرجى منه جواب ، وإنما هو المناجاة ، هو أبلغ ما يصور ضعف العاشق في وضعه إذاك .

وتتضمن الأغنية — عدا الفعل الماضي المذكور — 10 أفعال ماضية أخرى ، ترد كلّها في القسم الثاني ، مقترنة كلّها بمعنى الماضي البعيد ، من حيث تعلقها جميعا بفعل الأمر « تذكري » تعلّق الفرع بالأصل . فهذه الأفعال الماضية تستوي جميعا في درجة ثانية ، دون درجة فعل الأمر تذكّري المتردد .

أمّا بقيّة الأفعال ، وعددها 10 فمنها فعل يفيد النهي و9 منها أفعال أمر .

فالقصيدة زاخرة بـ« الأمر » لا من حيث نسبة استعمال « الأمر » فيها فحسب ، ولكن من حيث استقطاب الأمر فيها جلّ الأفعال الباقية .

فالأمر هو عماد الأغنية . ويؤكد فيها ذلك :

1) المادة : فـ4 من أفعال الأمر متنوعة المادة وترد مع فعل النهي الوحيد في القسم الأول ، ولها دلالات متقاربة ، و5 تشترك في المادة والصيغة والمعنى . أي أنها تمثل فعلا واحدا متردّدا .

2) الاسناد : أفعال القسم الأول فاعلها عنصر من الطبيعة ، ثانوي الدور في القصيدة (قمرية) وأفعال القسم الثاني فاعلها المعشوقة (ليلى) .

3) التوزيع : الخمسة الأولى متفرقة في القسم الأول ، والخمسة الباقية :

أ — تحتلّ الصدارة في أبيات من القسم الثاني ، فهي مطالع ، لها أهمية عروضية .

ب — وترد مفصولة عن بعضها بعضا بمسافات تكاد تكون متساوية .

4) المعنى : كلها تفيد الحثّ .

يتضح هكذا ، أن كل العوامل تظافرت لتجعل القصيدة كاملة ، ملخصة في فعل واحد هو فعل « تذكري » .

فالفعل في هذه الأغنية لم يخرج عن دوره الأصلي في التعبير عن حيوية الأحداث ، لكن الأحداث التي قدمت لنا لا نراها تحيا في هذه الأغنية إلا في ذاكرة الشاعر — بمقتضى غلبة الأمر — ولا نجد فيها إلا حدثا واحدا يحياه الشاعر في حاضره ، وهو حدث النداء : « ناديتُ » .

أما خلوّ الأغنية من أيّ دليل على المستقبل ، فيقترن بشيء غير قليل من المرارة واليأس ، يتوج هذه الصيحة التي تنتهي بـ« الأفراح والأعياد » (أفراحي وأعيادي) ، لكنّها أفراح وأعياد انطفأت أنوارها من زمان ، ولا أثر لأمل في عودتها .

3 — الفعل في قصيدة « أيها النيل » (1) :

الفعل من أهم العناصر اللغوية التي ساهمت أيضا في مبنى قصيدة « أيها النيل » ومعناها . هذه القصيدة تقع في 153 بيت ، وصف فيها الشاعر وادي النيل . ونقتصر على درس الفعل في القسم الأوّل منها ، أي في الأبيات الواحد والعشرين الأولى ، وموضوعها : النّيل إكسير الحياة :

مِنْ أيِّ عَهْدٍ في القُرَى تَتَدَفَّقُ ؟ ... وَبِأيِّ كَفٍّ فِي المَدَائِنِ تُغْدِقُ ؟
وَمِنَ السَّمَاءِ نَزَلْتَ أمْ فُجِّرْتَ مِنْ ... عَلْيَا الجِنَانِ جَدَاوِلاً تَتَرَقْرَقُ ؟
وَبِأيِّ عَيْنٍ ، أمْ بِأيَّةِ مُزْنَةٍ ... أمْ أيِّ طُوفَانٍ تَفِيضُ وَتَفْهَقُ ؟
وَبِأيِّ نَوْلٍ أنْتَ نَاسِجُ بُرْدَةٍ ... لِلضِّفَّتَيْنِ ، جَدِيدُهَا لاَ يَخْلَقُ ؟
تَسْوَدُّ دِيبَاجًا ، إذَا فَارَقْتَهَا ... فَإذَا حَضَرْتَ اخْضَوْضَرَ الاسْتَبْرَقُ
فِي كُلِّ آوِنَةٍ تُبَدِّلُ صِبْغَةً ... عَجَبًا ، وَأنْتَ الصَّابِغُ المُتَأَنِّقُ
أتَتِ الدُّهُورُ عَلَيْكَ ، مَهْدُكَ مُتْرَعٌ ... وَحِيَاضُكَ الشُّرْقُ الشَّهِيَّةُ دُفَّقُ
تَسْقِي وَتُطْعِمُ ، لاَ إنَاؤُكَ ضَائِقٌ ... بِالوَارِدِينَ ، وَلاَ خِوَانُكَ يَنْفُقُ
وَالمَاءُ تَسْكُبُهُ فَيُسْبَكُ عَسْجَدًا ... وَالأرْضُ تُغْرِقُهَا فَيَحْيَا المُغْرَقُ
تُعْيِي مَنَابِعُكَ العُقُولَ ، وَيَسْتَوِي ... مُتَخَبِّطٌ فِي عِلْمِهَا وَمُحَقِّقُ
أخْلَقْتَ رَاوُوقَ الدُّهُورِ ، وَلَمْ تَزَلْ ... بِكَ حَمْأَةٌ كَالمِسْكِ ، لاَ تَتَرَوَّقُ
حَمْرَاءُ فِي الأحْوَاضِ ، إلاَّ أنَّهَا ... بَيْضَاءُ فِي عُنُقِ الثَّرَى تَتَأَلَّقُ
دِينُ الأوَائِلِ فِيكَ دِينُ مُرُوءَةٍ ... لِمَ لاَ يُؤَلَّهُ مَنْ يَقُوتُ وَيَرْزُقُ ؟
لَوْ أنَّ مَخْلُوقًا يُؤَلَّهُ لَمْ تَكُنْ ... لِسِوَاكَ مَرْتَبَةُ الألُوهَةِ تَخْلُقُ
جَعَلُوا الهَوَى لَكَ وَالوَقَارَ عِبَادَةً ... إنَّ العِبَادَةَ خَشْيَةٌ وَتَعَلُّقُ
دَانُوا بِبَحْرٍ بِالمَكَارِمِ زَاخِرٍ ... عَذْبِ المَشَارِعِ ، مَدُّهُ لاَ يُلْحَقُ
مُتَقَيِّدٍ بِعُهُودِهِ وَوُعُودِهِ ... يَجْرِي عَلَى سَنَنِ الوَفَاءِ وَيَصْدُقُ
يَتَقَبَّلُ الوَادِي الحَيَاةَ كَرِيمَةً ... مِنْ رَاحَتَيْكَ عَمِيمَةً تَتَدَفَّقُ
مُتَقَلِّبَ الجَنْبَيْنِ فِي نَعْمَائِهِ ... يَعْرَى وَيُصْبَغُ فِي نَدَاكَ فَيُورِقُ
فَيَبِيتُ خِصْبًا فِي ثَرَاهُ وَنِعْمَةً ... وَيَعُمُّهُ مَاءُ الحَيَاةِ المُوسِقُ
وَإلَيْكَ — بَعْدَ اللهِ — يَرْجِعُ تَحْتَهُ ... مَا جَفَّ أوْ مَا مَاتَ أوْ مَا يَنْفُقُ

تضمن هذا القسم 49 فعلا . وهذه الأفعال تساهم في شعرية القصيدة من عدة نواح :

1) الاسناد : فجلّ هذه الأفعال مسند إلى النيل أو إلى ما كان من مشمولاته . فالنيل ، بمقتضى ذلك منبع كل حركة في هذه الأبيات ، ومصدر كل نشاط .

---

(1) ج 2 ص 64 .

2) الصيغ : المزيد من هذه الأفعال وافر نسبيّا ، إذ هو يقارب النصفَ (20 من 49) . وقد ورد على صيغ ثمان ، أكثرها اعتمادا :

– أفْعَلَ : 6 (تُغدِق – تُطعِم – تُغرِقهَا – تُعْيِي – أخلَقْتَ – يُورِقُ) .

– تَفَعَّلَ : 5 وردت 3 منها مقاطع (تتدفّق – لا تتروّق – تتألق – يتقبل – تتدفق) .

– فعَّلَ : 4 (فُجِّرَت – تُبدّل – لا يؤله – يؤله) .

وهذه الصيغ تشترك في الدلالة على معنى القوة المتواصلة المثمرة ، مما يجعل من النيل ، مصدر القوة الأولى الخلاّقة ، وأصل الحركة المسترسلة المثمرة .

3) الزمن : والأغلبيّة السّاحقة من أفعال هذا القسم هي في المضارع (38 من 49) . وقد دلّ المضارع فيه عادة على معنى الديمومة . فمكن ذلك من وصف النيل بالخلود .

وتفاعلت هذه المظاهر ، فأخرجت النيل في مشهد حيّ ، فإذا هو قوّة محسوسة مسترسلة ، مثمرة دائمة .

وهذا الدّور يتأكد ، بل يقوى كلما تدرّجت القصيدة نحو النهاية . ناهيك أنّ أمثال هذه الأفعال حلّت في كثير من أبيات كامل القصيدة متصفة بهذه المظاهر ، في منزلة لها أهميّة عروضية وهي منزلة المقطع .

فإذا ما جرّدنا كامل القصيدة من مقاطعها لاحظنا أنّ أكثر من نصفها كانت أفعالا (79 من 153) (1) .

ولئن تنوعت العناصر التي أسندت إليها هذه الأفعال ، بحيث لم يعد النيل وحده محور الحديث ، فإن نسبة المزيد من المجرد بقيت قارة (32 من 79) ، وارتفعت نسبة الصيغ الثلاث : أفْعَل (12 مرة) ، وتفعّل (13) وفعَّل (4) ، وارتفعت معها كثيرا نسبة استخدام المضارع ، بل لم يكد الشاعر يستخدم في المقاطع إلا المضارع .

وإذا كانت مقتضيات القافية ، وجهت – إلى حدّ ما – الشاعر إلى هذه النزعات ، فإن ظهور هذه الأساليب في حشو الأبيات أيضا – على ما بينّا في دراسة القسم الأول من القصيدة – يدلّ على أن معنيي القوة والخلود ، هما محور القصيدة ، فيتأكد هكذا تفاعل المبنى والمعنى .

(1) والمقاطع التي لم تكن أفعالا كانت في الغالب أسماء مشتقة ، اذن لم تخل من أثر الفعل .

الفصل العاشر
الأدوات والحروف

الأدوات :

1 ــ تقارض الأداتين في المعاني :

تقارض الألفاظ يكون في الأحكام النحوية (1) كما يكون في الدلالات المعنوية . وفي هذا الفصل الذي ندرس فيه الأدوات نركز البحث على تقارض الأداتين في المعاني فحسب إذ لم يكن لتقارضهما في الأحكام النحوية أثر يذكر في شعر شوقي .

وتقارض الأداتين في المعاني ظاهرة شاعت في « الشوقيات » في أدوات الشرط والنفي والاستفهام بوجه خاصّ ، إلاّ أنه لم يكن تقارضا بأتم معنى الكلمة دائما ، لأن التقارض الحقّ يقوم على إمكانية وقوع الأداة موقع أختها طردا وعكسا . بينما كادت هذه الظاهرة في شعر شوقي تنحصر في احلال الأداة محلّ أختها ولا تتعدى إلى عكسه .

أ ــ تقارض أدوات الشرط :

أما التقارض في أدوات الشرط فكان محوره عند شوقي أداة الشرط المحض « إن » . فهذه الاداة التي يسمّيها ابن يعيش « أم الشرط » لملازمتها معنى الشرط في أصل الوضع (2) ، والتي تولّد ما يقارب نصف التراكيب الشرطية في العربية (3) ، هي التي كانت تحلّ محلّ أختها أكثر من بقية الأدوات .

فهذه الأداة التي يرى النحاة أنها تلازم معنى الشرط ، اتسمت في شعر شوقي ببعض المرونة في الاستخدام فوقعت كثيرا موقع « اذا » الظرفية وقليلا موقع « لو » المعبّرة عن افتراض المستحيل .

---

(1) انظر : « باب تقارض اللفظين في الاحكام » في مغني اللبيب ، ج 2 ص 679 ــ 700 .
(2) شرح المفصل ، ج 7 ص 41 .
(3) بهذا المقدار وردت في القرآن على كل حال ، انظر محمد الهادي الطرابلسي وعبد السلام المسدي ، الشرط في القرآن .

فقد وجدنا « إنْ » مشفوعة بمعنى الظرف في تراكيب معطوفة على تراكيب أخرى ظرفية مبدوءة بـ« إذا » كما في قوله :

– إذَا تَبَسَّمَ أبْدَى الكوْنُ زِينَتَهُ   وَإنْ تَنَفَّسَ أهْدَى طِيبَ رَيْحان(1)

– إذَا فَعَلُوا فخيرُ النَّاسِ فعلاً   وَإنْ قَالُوا فَأكرمهمْ مقَالاَ (2)

– وَمن عَجَبٍ ، يَأسَى إذا قلتُ مُتْعَبٌ   وَيَطْربُ إنْ قلتُ: الأَسِيرُ المُمَنَّعُ(3)

فعطف هذه التراكيب التلازمية المبدوءة بـ« إنْ » على أخرى تلازمية ظرفية مبدوءة بـ« إذا » هو العامل الرئيسيّ في اكساب « إنْ » معنى الظرف .

وترد « إنْ » مشفوعة بمعنى الظرف أيضا إذا عطف على التركيب الذي تبدؤه تركيب ظرفي مبدوء بـ« إذا » كما في قوله :

إنْ أشْرَقَتْ زَهْرَاءَ تَسْمُو للضحَى   وَإذَا هوَتْ حمرَاءَ فِي تلكَ الذُّرَى (4)

لكنها ترد لمعنى الظرف في غير هاتين الحالتين . وتتمحض لمعنى الظرف إذا حضر في السّياق عنصر يدلّ على الظرف لفظيًا كان أو معنويا .

من ذلك حضور أداة الظرف « لمّا » في التركيب الظرفي المتداخل التالي :

أنَا إنْ بَذلْتُ الرُّوحَ كيفَ ألاَمُ   لمـا رَمَتْ فَأصَابَتِ الآرَامُ (5)

فالتركيب التلازمي المبدوء بـ« إنْ » أفاد الظرف لوروده في صلب جملة جواب الظرف المبدوء بـ« لما » .

ومن ذلك حضور « حتّى » التي تفيد النهاية في الغاية :

حتَّى رَأيْنَا مِصْرَ تخطُو إصبعًا   فِي العلم ، إنْ مشتِ المَمَالِكُ ميلاَ(6)

ومن ذلك أيضا وقوع الحدث في الماضي بوجه يُقرب معنى الأداة « إنْ » من معنى الظرف كما في قوله :

كُنْتَ إنْ جرَّدْتَ سَيْفًا أوْ قلمْ   أبْتَ بِالأَلْبَابِ أوْ دِنْتَ الرِّقابْ (7)

أما ورود « إنْ » في معنى « لو » لافتراض المستحيل فكان أثره قليلا ومنه :

رُؤًى إنْ تَكُنْ حَقًا يَكُنْ من وَرائِهَا   مَلاَئِكَةُ اللّهِ الذِي ليس يُغلَبُ (8)

---

(1) ج 2 ص 142 ، 5 .
(2) ج 2 ص 181 ، 12 .
(3) ج 2 ص 129 ، 13 .
(4) ج 2 ص 33 ، 39 .
(5) ج 2 ص 135 ، 1 .
(6) ج 1 ص 180 ، 25 .
(7) ج 2 ص 171 ، 120 .
(8) ج 1 ص 42 ، 184 .

وسياق البيت يدلّ على أنّ المفترض مستحيل لأنه وقع ما يخالفه ، بحيث كان ينتظر له استعمال « لو » (كانت .. كانَ ..) .

فإذا سلّمنا بأنّ الأداة « إنْ » هي أمّ الشرط لأدائها في الغالب معنى الشرط ، ولتفوّق نسبة استعمالها في العربية على نسبة استعمال أخواتها كثيرا ، فإنّ اجراءها في « الشوقيات » بيّن أن معناها يخرج عن معنى الشرط المحض كثيرا .

ب — تقارض أدوات النفي :

انّ أبرز مظاهر التقارض في أدوات النفي في « الشوقيات » هو ما كان منه بين الأداتين « ليس » و« لا » . وهو تقارض حقّ ، تأتي فيه « ليس » بمعنى « لا » كما تأتي « لا » بمعنى « ليس » .

فمن الأول قوله :

— وَتَظْلِمُهُ فَلاَ يَشْكُو إِلَى مَنْ لَيْسَ يَظْلِمُهُ (1)
— لَيْسَ تُغْنِي عَنْهَا البِلاَدُ وَلاَ مَا لُ الأَقَالِيمِ ، إِنْ أَتَاهَا النِّدَاءُ (2)

وقد وقعت « ليس » في كلا البيتين موقع « لا » والمنتظر دخول « لا » على الفعل المضارع .

ومن الثاني قوله :

مُثِّلَتْ لِلْعُيُونِ ذَاتُكَ وَالتَّمْثِيلُ يُدْنِي مَنْ لاَ لَهُ إِدْنَاءُ (3)
— فَعَسَى يُزَكِّي حُسْنَهُ مَنْ لاَ لَهُ فِي الحُسْنِ ثَانِ (4)

فقد وقعت « لا » في كلا البيتين موقع « ليس » بينما المنتظر هو دخول « ليس » على الجملة الاسمية .

ولسنا نرى ذلك مظهرا من مظاهر التحوّل في اللغة كبيرا ، بقدرما نراه من باب الجوازات التي تستمد شرعيّتها من مرونة استخدام هاتين الأداتين في الأصل وتقارب الدلالة فيهما .

ج — تقارض أدوات الاستفهام :

أما تقارض أدوات الاستفهام فلم يكن في « الشوقيات » حقيقيا ولا كان متنوعا . فإنه كان فيها من باب تعويض أداة بأخرى تعويضا يصحّ طرداً ولا يصح عكسا ، ولم يتعدّ احلال الأداة « كم » محلّ أداة الاستفهام

(1) ج 2 ص 132 ، 5 .
(2) ج 1 ص 17 ، 186 .
(3) ج 1 ص 17 ، 152 .
(4) ج 2 ص 141 ، 5 .

عن المدى الزمـاني « متى » و« كم » أداة تفيد في الأصل الاستفهام عن العدد ، وتفيد ، في السياق ، التكثير . فقال من ذلك :

– لَحْظَهَـا لَحْظَهَـا ، رُوَيْدًا رُوَيْـدًا كم إلَى كم تكيـدُ للـرُّوحِ كيدًا (1) ؟

– لاَمَ فِـيكُمْ عـذُولُـهُ وَأطَـالاَ كم إلَى كم يُعَالِجُ الْعُـذَّالاَ (2) ؟

فردّد الأداة « كم » في كلا المثالين مفيدا بإجرائها أولا معنى التكثير ومفيدا بإيقاعها موقع « متى » ثانيا معنى الغاية الزمانيّة .

2 – حرفا الاستقبال ، السّين وسوف :

السين وسوف حرفان يختصان بالمضارع . وقد شاع في تسميتهما مصطلح « التنفيس » لأنهما ينقلان المضارع من الزمن الضيق – وهو الحال – إلى الزمن الواسع وهو الاستقبال . كما شاع – من حيث الدلالة – ما ذهب إليه البصريون من أنّ مدة الاستقبال هي أضيق مع السين منها مع سوف ، أي أن السين يدلّ على المستقبل القريب وسوف يدلّ على المستقبل البعيـد .

فإذا سلّمنا بهذا ، لم نر الوجه في استعمال شوقي السين في مثل الحالات التالية :

– كُلُّ مُسْـرِفٍ جَـزَعًـا أَوْ بُكًـى ، سَيَقْتَصِـدُ (3)

– وَمَـالُكَ لاَ يُعَـدُّ ، وَكلُّ مَالٍ سَيَفْنَى ، أَوْ سَيُفْنِي المَالِكِينَا (4)

– وَقلتُ لَهُ : صَبْرًا ، فكلُّ أخي هَـوًى على يَدِ مَنْ يَهْوَى غَدًا سيَتُوبُ (5)

ذلك أن السياق في كلّ من هذه الحالات كان حكميًا ، لا معنى لتقيّد الحدث فيه بزمن معيّن ، فضلا عن أن يكون وقوعه قريبا أو بعيدا .

فالشعور الأول إزاء هذه الاستعمالات أن السين فيها زائد لا يفيد هذا الذي شاع في النحو اعتباره .

وإذا سلّمنا بذلك كذلك لم نر الوجه في استعمال الشاعر « سوف » في مثل قوله :

– وَكُلُّ بِسَاطِ عَيْشٍ سَوْفَ يُطْـوَى وَإِنْ طَالَ الزَّمَـانُ بِـهِ وَطَابَـا (6)

– كُلُّ رَسْـمٍ مِـنْ مَنْزِلٍ أوحبيبٍ سوْفَ يَمْشِي البلى علَيْهِ مُحيلاَ (7)

---

(1) ج 2 ص 118 ، 1 .
(2) ج 2 ص 134 ، 1 .
(3) ج 3 ص 58 ، 4 .
(4) ج 1 ص 266 ، 36 .
(5) ج 2 ص 114 ، 4 .
(6) ج 1 ص 68 ، 9 .
(7) ج 3 ص 134 ، 12 .

فالسياق حكميّ ، لا يقتضي تقييد الحدث بزمن معيّن ، ولا يعطي الأولوية لسوف على السين في الاستعمال .

فحرف « سوف » في هذا البيت ، فضلا عن كونه زائدا ، لا مبرر لاستعماله هو دون السين . لكنْ هاهنا لطائف نبه عليها ابن هشام – اعتمادا على مذهب الزمخشري في القضية – بدون مراعاتها نظلم النحو كما نظلم شوقي .

فابن هشام يستعيض عن مصطلح « التنفيس » بمصطلح (الاستقبال) ، فيسمّي الحرفين حرفي استقبال ، تجنّبا للغموض الذي في معنى لفظ « التنفيس » ، وحسما للنزاع في معنى كل من الحرفين . ذلك أنّ البعض رأى أنّ الحرفين قد يفيدان الاستمرار أو الدّأب لا الاستقبال ، بينما هو يرى أنهما لا يخرجان عن معنى الاستقبال في كل حالة .

وإنه ليضيف إلى ذلك تدقيقا يكشف به – من حيث هو قصد إلى الردّ على من يقول بامكانية دلالة الحرفين على معنى الاستمرار – عن أن دلالة السين على قرب الوقوع كدلالة سوف على بعده ليست إلا ضربا من الوهم أيضا .

فهو يسوّي بين الحرفين في طاقة الدلالة ، فلا يرى السين مختصا بالقريب ولا سوف مختصّا بالبعيد . كلّ ما في الأمر أنهما يدلاّن على « حتميّة » الوقوع . فالسين في تقديره كسوف لا يعدو أن يكون دالا على أنّ الحدث كائن لا محالة .

وابن هشام بهذا التدقيق لا يسوّي وضعيّة نحويّة شاع لها حكم لا يصوّر اللغة في واقعها فحسب ، بل هو يمكّن من قراءة التراث بعين الحقّ أيضا (1) .

على هذا الأساس لا نرى السين وسوف في الاستعمالات التي ذكرنا زائدين ، ولا نرى الأول منهما مختصّا بالدلالة على المستقبل القريب ، ولا الثاني مختصّا بالدلالة على المستقبل البعيد . إنما هما حرفان يدلاّن على « حتميّة » الوقوع ، ويستويان في طاقة الدلالة على المستقبل .

ومعنى « الحتميّة » – الذي بلورنا به موقف ابن هشام – يتماشى كثيرا مع الحكم التي ضربها الشاعر في الأبيات المذكورة .

مع الملاحظ أنّنا لم نلف شوقي يستعمل الحرفين بهذا المعنى إلا في السياق الحكمي ، المبدوء بأداة التوكيد « كل » . وفي ذلك دليل على جودة معرفة الشاعر بلطائف اللغة ، وحسن تصرّفه في إجراء أحكامها .

ولم نلف حرف السين زائدا إلا في مثل قوله :

وَكُلُّ مُسَافِرٍ سَيَؤُوبُ يَوْمًا إِذَا رُزِقَ السَّلاَمَةَ وَالإِيَابَا (2)

---

(1) انظر ابن هشام ، مغني اللبيب ، ج 1 ص 138 – 139 وج 2 ص 663 .

(2) ج 1 ص 64 ، 27 .

فهذا التركيب شرطي ، عبّر فيه فعل جملة الشرط المتأخرة عن احتمال الوقوع ، بينما عبّر فعل جملة الجواب المتقدمة عن حتميّة الوقوع بسبب اتصاله بالسين ، فحصل نشاز بين معنيي الاحتمال والحتميّة .

وفي قول شوقي :

يَحْسَبُ الظَّالِمُونَ أنْ سَيَسودو نَ ، وَأنْ لَنْ يُؤَيَّدَ الضُّعَفَاءُ (1)

نكت تحتاج إلى توضيح :

أ — فقد استعمل « السين » كافّة « أنْ » عن عملها النصب في المضارع ، أو هو حذف في « أنّهم » الضمير المسند إليه وخفف الناسخ بوجه أخلّ بالتركيب .

ب — وجمع بين فعل (حسب) الذي يدلّ على ضعف اليقين من وقوع الحدث وبين حرف السّين الذي يدلّ على حتمية وقوعه .

وما من سبيل إلى اعتبار « السين » هاهنا دالا على مجرّد قرب الوقوع — كما هو شائع — لأنه عطف على قوله « أن سيسودون » جملة « أن لن يؤيد .. » وفي هذه من عوامل تأكيد وقوع الحدث في المستقبل ما لا يخفى .

3 — دون ، ظرفًا :

تتميز أداة « دون » في شعر شوقي بوفرة الاستخدام ، وبتنوّع معانيها بحسب السياق ، وبورد ها عادة ظرفا منصوبا . ولسنا نعتني بها من أجل هذه المميّزات ، فإن هذه هي مميّزاتها التي نص عليها اللّسان (2) ، والتي اتّسمت بها في استعمالاتها العديدة في القرآن مثلا (3) .

إنما أردناها مثالا على أدوات اللغة التي كانت مرنة الاستخدام وثرية الدلالة في القديم ، وبقيت في شعر شوقي محتفظة بهذه المرونة وهذا الثراء ، بدون أن يصيب لفظها ابتذال أو يلحق دلالاتها تقلّص ، كل ما في الأمر أننا نجد لها في شعر شوقي من جملة المعاني ما تكثر له كثرة لا ينص عليها المعجم بوجه خاص .

فكلمة دون — في غالب استعمالاتها — ظرف ، مقترن — مهما اختلفت معانيه — بمعنى المفارقة بين شيئين ، في الزمان أو المكان أو غيرهما .

يستعمل كثيرا في معنى « أمام » :

جَرَى وَصَفَّقَ يلقَانَا بها (بَرَدَى) كما تلقَّاكَ دُونَ الخُلْدِ رِضْوَانُ (4)

---

(1) ج 1 ص 17 ، 15 .
(2) انظر تفصيل ذلك في مادة « دون » في لسان العرب .
(3) انظر تصنيف ذلك في مادة دون من معجم ألفاظ القرآن الكريم .
(4) ج 2 ص 102 ، 18 .

وكذلك في معنى « أقلّ » :

الْبَدْرُ دُونَكَ فِـي حسنٍ وَفِي شَرَفٍ ... وَالْبَحْـرُ دُونَكَ فِي خَيْرٍ وَفِي كَرَمِ

....

وَاللَّيْثُ دُونَكَ بَأساً عِنْدَ وَثْبَتِهِ ... إذا مشيْتَ إلى شاكي السلاحِ كَمي (1)

لَـهُ إذَا هَـبَّ الْجَـوَى صَرْعَـةٌ ... منْ دُونِهَا السِّحْرُ وَفِعلُ المدَامِ (2)

ويُستعمل في معنى : « غير » كما في قوله :

هَـلْ دُونَ أيَّـامِ الشَّبِيبَةِ للفتَى ... صَفْوٌ يُحيطُ به، وأُنسٌ يُحْدِقُ (3) ؟

أو في قوله يرثي « عمر بك لطفي » بعد الأربعين :

الْيَـوْمَ أصْعَدُ دُونَ قَبْرِكَ منبـرَا ... وَأقَلِّدُ الدنيَا رِثَاءَكَ جَوْهَـرَا (4)

وفي معنى الاختصاص :

أبُثُّكَ وَجْـدِي يَـا حمَـامُ ، وَأودِعُ ... فَإنَّكَ دُونَ الطَّيْـرِ للسِّرِّ مَوضِعُ (5)

الا أنّه جاء في شعر شوقي كثيرا لمعنى « في سبيل » كما في السياقات التالية :

– تُطَالِـبُ بِالْحَـقِّ فِـي أمَّـةٍ ... جَرَى دَمُهَـا دُونَـهُ وَانْتَشَرْ (6)

– قُـمْ مِـنْ صُفُـوفِ الحقِّ تَلْقَ كَتيبةً ... مَلْمُوسَـةً ، وتـرَ الصفُـوفَ سَوَاءَ

وتَـرَ الْكِنَانَـةَ شِيبَهَـا وَشَبَابَهَـا ... دُونَ (القضيـةِ) عُرْضَةً وَفِـدَاءَ (7)

– وَحَـارَبَ دُونَهَـا صَرْعَى قَدِيـمٍ ... كَأنَّ بِهِـمْ عَـنِ الزَّمَنِ انْقِطَاعَا (8)

كما جاء لمعنى « بين » :

– كُلَّمَـا هَـمَّ مَـجْـدُهُ بِـزوَالٍ ... قَامَ فَحْلٌ ، فحالَ دُونَ الزَّوَالِ (9)

– حالَتْ نجومُكَ (بالليل)دُونَمطلعِهِ (الفجر) ... لاَ تَبْتَغِـي حولاً ، ولاَ يَسْرِي(10)

---

(1) ج 1 ص 190 ، 106 و 108 .
(2) ج 2 ص 136 ، 6 .
(3) ج 1 ص 161 ، 12 .
(4) ج 3 ص 85 ، 1 .
(5) ج 2 ص 129 ، 1 .
(6) ج 1 ص 132 ، 70 .
(7) ج 3 ص 9 ، 26 .
(8) ج 3 ص 97 ، 24 .
(9) ج 1 ص 188 ، 21 .
(10) ج 2 ص 127 ، 2 .

هذان المعنيان الأخيران لم يلح عليهما واضعو اللغة في دلالات (دون) أما شوقي فإنه يجري هذا الظرف لهما كثيرا .

4 ـ الأداة « يا » :

من وجوه الطرافة في اجراء الأدوات استعمال شوقي الأداة « يا » في صدارة الجملة في غير التركيب الندائي المعهود ، وإنه لاستعمال قديم ، ووجه الطّرافة هو في شيوعه في « الشوقيات » ونزعته إلى الاندثار في نثر المعاصرين وشعرهم .

استعمل الشاعر « يا » في صدارة الجملة المبدوءة بفعل ماض يفيد الدعاء :

ـ فَيَا رَعَى اللّهُ وَفداً بِيْنَ أعيُنِنَا   وَيَرْحَمُ اللّهُ ذَاكَ الوَفدَ مَارِحمَا (1)
ـ يَا وَقَى اللّهُ مَا أصَبِّحُ مِنْهُ   وَسَقَى صَفْوَةَ الحَيَا مَا أمسِّي (2)
ـ يَا قَاتَلَ اللّهُ العيُونَ ، فَإنّهَا   فِي حرّ ما نَصْلَى الضعيفُ البادي (3)
ـ فِي ذِي الْجُفُونِ صَوَارِمُ الأَقْدَارِ   رَاعِي البَرِيّةَ يَا رعَاكِ البَارِي (4)
ـ سَعَتْ بِهِمْ نَحْوَكَ الآجَالُ يَوْمَئِذٍ   يَا ضَلّ ساعٍ بداعي الحينِ مُنجذبِ (5)

واستعملها في صدارة الجملة المبدوءة بحرف الجر « رُبَّ » :

ـ يَا رُبَّ يَوْمٍ ضَاقَ ذَرْ   عُكَ فِيهِ بِالحُسْدِ الغضابِ (6)
ـ يَا رُبَّ لَيْلٍ لَمْ تَذُقْ   فِيهِ الرُّقَادَ طَرَبَا (7)

كما استعملها في صدارة الجملة المبدوءة بـ« طالما » :

ـ يَا طَالَمَا مَلأ النَديّ بَشَاشَةً   وَهدَى إلَيْكَ حَوَائِجَ الفقرَاءِ (8)
ـ وَلَقَدْ شَرِبْتِ بِحَادثٍ يَا طَالَمَا   شربتْ بَنَاتُ الْعَالَمِينَ بِصَابِهِ (9)

وللعرب في تخريج مثل هذه التراكيب مواقف مختلفة حلّلها ابن هشام وأرجعها إلى ثلاثة : « قيل هي « يا » حرف نداء والمنادى محذوف .. وقيل هي لمجرد التنبيه ، لئلا يلزم الإجحاف بحذف الجملة كلّها ..

(1) ج 1 ص 215 ، 9 .
(2) ج 2 ص 44 ، 54 .
(3) ج 2 ص 121 ، 6 .
(4) ج 2 ص 125 ، 1 .
(5) ج 1 ص 59 ، 37 .
(6) ج 3 ص 26 ، 31 .
(7) ج 4 ص 57 ، 7 ـ 8 .
(8) ج 3 ص 22 ، 49 .
(9) ج 3 ص 33 ، 18 .

وقال ابن مالك إن وليها دعاء .. أو أمر ، فهي للنداء ، لكثرة وقوع النداء قبلهما ، وإلا فهي للتنبيه والله أعلم » (1) .

أما دخول هذه الأداة في شعر شوقي فقد كان للتنبيه . وإذ قد نفينا عنها معنى النداء فلأنّ التركيب الندائي الحقيقي يرد في « الشوقيات » دائما لغير معناه الأصلي كما بيّنا في باب النداء .

حروف الجرّ :

حروف الجر هي وسائل تربط بين عناصر التركيب ربطا خاصّا، وقد بينّا في باب التراكيب أنّ الجارّ والمجرور يتميزان في شعر شوقي بقلق المنزلة ومرونة الاستخدام .

وفي هذا الفصل نركّز البحث على الجارّ ، وهذا — بصرف النظر عن المجرور — يتميّز في حدّ ذاته بمرونة كبيرة في الاستخْدام .

وأبرز مظاهر المرونة فيه امكانيات تعويض حرف بحرف ، أو زيادة حرف لا ينتظر ظهوره في التركيب ، أو استخدامه في السياق المحدود بوفرة بالغة أو ندرة ظاهرة .

أما ما يطرأ عليه من الحذف فلئن كان من مظاهر المرونة فيه فقد رأيناه أولى بالدرس في علاقة الحرف بالفعل إذ كثيرا ما يكون حرف الجرّ متمّما لمعنى فعل يتعدّى به ، وقد فعلنا .

1 — تعويض حرف بحرف :

إن تعويض حرف جر بآخر في السياق هو في الحقيقة من باب تضمين حرف معنى حرف آخر فيه . وإن كان التعويض يحصر القضيّة في الدوالّ ، فإن مصطلح التضمين يوسّعها إلى المدلولات . وهذه الظاهرة هي في كلتا الحالتين عملية استبدالية .

فالقضية مشتركة بين العلامات والدلالات من قبل أن العربية تنوّعت فيها حروف الجر كما تنوّعت معاني كل حرف فيها ، بل اشتركت كثير من حروفها في الدلالة على معنى واحد أحيانا .

واشتراك الحروف في المعنى الواحد ، ظاهرة قديمة يصعب معها تمييز وجوه أصول استعمالها من وجوه مجازاتها ، فضلا عن صعوبة التاريخ لها . لكنّنا نجد من المعاني المشتركة ما يمكن فيها بيان الحروف التي تنزع إلى الاختصاص بها ، فيسهل درسها .

إلاّ أنّ التعويض عندنا — ككلّ ظاهرة تعويض — إن كان يتمثّل في التعاقب بين حرفين ، في ظاهر التركيب ، فهو في الحقيقة يتمثّل في التعايش بين معنيين . فتعويض حرف بحرف لا ينجرّ عنه تعويض معنى

---

(1) مغني اللبيب ، فصل « يا » ، ج 2 ص 373 — 374 .

بمعنى ، بل إرداف معنى بمعنى . فإن حضور معنى الحرف المحذوف والذي كان ظهوره منتظرا هو بمنزل حضور معنى الحرف المستعمل . هكذا تتضح متانة العلاقة بين التجوز اللغوي من ناحية وبين ثراء المعنى .

فإن شوقي في قوله :

وَمَضَوْا بِهِ لِسَبِيلِ آدَمَ قَبْلَهُ وَمَصَايِرُ الأَيَّامِ عَنْ أَعْقَابِهِ (1)

جرّ « سبيل » باللام التي أفادت الاسناد والمنتظر في السياق ورود « في » للظرفية ، فحضور الحرف بمعنى حرف غيره في التركيب ، يقابله حضور المعنيين في الذهن .

وفي قوله :

رَسْمٌ وَقَفْنَا على رَسمِ الوفَاءِ لَهُ نَجِيشُ بالدّمعِ ، والإجْلاَلُ يَثْنِينَا(2)

جرّ « رسم » بحرف « على » الذي أفاد موضوع الشيء ، والمنتظر في السياق ورود اللام لبيان الغاية ، فتعاقب حرفان وحضر معنيان .

وفي قوله :

يَا شَبَابَ الدّيَارِ مِصْرُ إلَيْكُمْ وَلِوَاءُ الْعَرِينِ لِلأَشْبَالِ (3)

قال « مصر إليكم » فعبّر باستعمال « إلى » عن معنى الغاية ، بينما هو قصد الاسناد الذي تعبّر عنه اللام . وقد ذهب إلى نفس المعنى في تركيب العجز واستعمل اللام نفسه .

الا أن التضمين قد يكون محلّه الفعل لا الحرف الذي يتعدّى به ، أو يجوز فيه تصوّر الاستبدال واقعا في أحد قسمي الكلام قسم الأفعال أو قسم الحروف ، كما يتضح في قول الشاعر :

شَيَّدَ فِي جَنْبِكَ مُلْكًا لَهُ مُلْكُكَ إنْ قِيسَ إلَيْهِ الضَّئِيلْ (4)

فلا أثر في اللسان إلى تعدية قاس بحرف الجرّ « إلى » ، ولكن فيه امكانية تعدية « قايس » بهذا الحرف ، فالتضمين هو لمعنى « قايس » في فعل « قاس » ، أو هو لمعنى حرف الجرّ « الباء » في حرف « إلى » لامكانية تعدّى قاس بالباء ، على أن النتيجة في كلتا الحالتين هي الجمع بين معنى مجرّد هذه المادة ومعنى اجراء الفعل على طرفين معا باتخاذ كلّ منهما وسيلة لاجرائه على الآخر في نفس الوقت .

والجدير بالملاحظة أن الناظر في المعاني التي قد يشترك في الدلالة عليها حرفان أو أكثر يمكنه أن يستخلص مجموعة من أزواج الحروف يعوض بعضها البعض الآخر طردا وعكسا ، بما قد يوحي بوجود رصيد دلاليّ

---

(1) ج 3 ص 33 ، 4 .
(2) ج 2 ص 104 ، 11 .
(3) ج 1 ص 188 ، 31 .
(4) ج 4 ص 48 ، 3 .

مشترك قارّ بين هذه الأزواج ، كالدلالة على معنى « في » بحرف « على » والدلالة على معنى « على » بحرف الجرّ « في » ، أو بين دلالة « اللام » على معنى « إلى » ، وبين دلالة « إلى » على معنى « اللام » . على أن التدقيق يبيّن أن هذا الضرب من التقارض وهميّ ، ويؤكد أن الرصيد الدلالي بين حرفين هو أبدا نسبيّ ، من حيث هو رهين السياق ، قد يتأكّد في حالات وينتفي في حالات أخرى .

فإذا نظرنا في قول الشاعر :

– المُلْكُ أنْ تعملوا ما استَطَعتُمُ عَمَلاً وَأنْ يبينَ على الأعمالِ اتقانُ (1)

– وَالدّينُ لَيْسَ بِدَافعٍ مُلْكَنا إذا لَمْ يَبْدُ للدُّنْيَا عَلَيْهِ نِظَامُ (2)

أمكن اعتبار حرف « على » الذي يدلّ على العلوّ (« على الأعمال » في الأول ، و« عليه » (الملك) في الثاني) مستخدما في معنى « في » للظرفية ، بحيث يكون بذلك أنسب للسياق .

وإذا تأمّلنا قوله :

مُسَيْطرُ الفُرْسِ يَبْغِي في رَعِيَّتِهِ وَقيصرُ الرُّومِ من كِبْرٍ أصمُّ عَمٍ (3)

أمكن اعتبار « في » الذي يدلّ على الظرفية (في رعيته) واردا في معنى « على » للعلوّ ، لأن معنى العلو أكثر مناسبة للسياق .

غير أن هذا لا يمكن أن يفضي إلى ضبط قانون من نوع قولنا إن امكانية التعويض الطردي والعكسي بين هذين الحرفين هي صورة من امكانية التعويض الطردي والعكسي بين معنيي : العلو (أو الظرفية السطحية) والظرفية (العميقة) . ذلك لأن شيئا لم يأت في الشواهد السابقة – مثلا – ليؤكد أن المقصود هو معنى العلو وحده أو معنى الظرفية وحده .

كلّ ما في الأمر أننا نجد معطيات عامّة غير مستحكمة تبيح أن نقول هذا للسياق أنسب وهذا له غير مناسب .

2 – زيادة حرف الجر :

لاحظنا أن زيادة حرف الجر في التركيب كانت في « الشوقيات » على ثلاثة أنواع :

– استعمال حرف لا يدل في التركيب على معنى . فيكون دخوله فيه كخروجه منه . وهذا أكثر مظهري الزيادة اعتمادا فيها .

– واستعمال حرف وتكراره بحيث لا يفيد تكراره شيئا .

---

(1) ج 2 ص 100 ، 35 .

(2) ج 1 ص 226 ، 10 .

(3) ج 1 ص 190 ، 80 .

– واستعمال الحرف الذي يكون قد دل حرف آخر على معناه في السياق .

وهاتان الحالتان أقل شيوعا من الأولى .

والذي تكثر زيادته في شعر شوقي من حروف الجر ، حرف « من » فحرف «الباء» .

زيادة « من » :

– أنْتِ الَّتِي اتَّخَذَ الْجَمَالُ لِعِزِّهِ   مِنْ مَظْهَرٍ ، وَلِسرِّهِ مِنْ مَوْضِعِ (1)

– تَوَاصَوْا بِهِ عَصْرًا فَعَصْرًا ، فَزَادَهُ   معمّمهُمْ مِنْ هيبةٍ وَالمُعَصَّبُ (2)

– قَسَمًا بِمَنْ يُحْيِي الْعِظَا   مَ ، وَلاَ أَزِيدُكَ مِنْ يَمِينِ (3)

وأصله « اتخذ ... مظهرا ... وموضعا » في الأول ، و« زاده ... هيبة » في الثاني ، و« لا أزيدك يمينا » الثالث .

زيادة البـاء :

– سَارُوا بِسِيْرَةِ مُنْذِرٍ   وَأَبِي حَنِيفَةَ فِي الوَرَعْ (4)

– هَـذَا الأَدِيمُ يَصُدُّ عَنْ حُضَّارِهِ   ....

– الا فَتًى يَمْشِي عَلَيْهِ مُجَدِّدًا   دِيبَاجَتَيْهِ ، مُعَمِّرًا بِخَرَابِهِ (5)

أراد في الأول « ساروا سيرةَ ... » وفي الثاني « معمرا خرابَه » .

لم تكن زيادة حرف الجرّ مثمرة في هذه الحالات ومثيلاتها بل كانت في المثال الأخير موقعه في التباس من قبل امكانية اعتبار حرف الباء في « معمرا بخرابه » مفيدا الوسيلة بحيث يكون التأويل « يعمّر من حيث هو يخرب » .

ومن حالات تكراره الحرف بحيث لا يفيد تكراره شيئا قوله :

فِي مَلْعَبٍ لِلمُضْحِكَاتِ مُشَيَّدٍ   مثلتَ فِيهِ المبكِيَاتِ فُصُولاَ (6)

فاستعماله « في » في العجز لم يدلّ على غير معنى الظرفية المكانية وقد عبّر عنها استعمال نفس الحرف في الصدر .

أما في قوله :

أَقَامَ عَلَى الشِّفَاهِ بِهَا غَرِيبًا   وَمَرَّ عَلَى القُلُوبِ ، فَمَا أَقَامَا (7)

---

(1) ج 2 ص 60 ، 7 .
(2) ج 1 ص 42 ، 15 .
(3) ج 2 ص 95 ، 72 .
(4) ج 1 ص 158 ، 10 .
(5) ج 1 ص 84 ، 13 .
(6) ج 1 ص 173 ، 8 .
(7) ج 1 ص 221 ، 29 .

فقد اجتمع حرفا « على » و« الباء » في الصدر للتعبير عن معنى واحد : الظرفية المكانية . وقد يرى في استعمال « الباء » هاهنا زيادة تخصيص ، لكن حرف « على » بمفرده قابل ليستوعب معنى التخصيص هذا .

3 — وفرة حروف الجرّ في السّياق :

إن طاقة الدلالة في السّياق الذي تستخدم فيه حروف الجرّ ليست رهينة الحروف في حدّ ذاتها والمعاني التي تؤدّيها فحسب . إنها بعد ذلك تقوى أو تضعف بحسب أنواع حروف الجر المستعملة وبحسب توزيعها على شطري البيت أو المجموعة من أبيات القصيدة وكذلك بحسب تقارب معانيها أو تباعدها . وليستْ وفرة حروف الجر في السياق أو ندرتها بذات أهميّة إلا إذا اعتبرت فيها عوامل النوع والتوزيع والمعاني .

فإذا كثـرت حروف الجـرّ بدون أن تتنـوع هي ولا دلالاتها وسـاء توزيعها ، ثقل التركيب وأشكل المعنى .

من ذلك قوله وقد أجرى فيه « الباء » و« في » متكررين بدون تساو في توزيعهما على الشطرين :

فِـي مجمـعٍ هَــزَّ الْبَيَانُ لـوَاءَهُ بكَ فيه ، وَاعتزّتْ بِكَ الأقْـلاَمُ (1)

أما حرف « في » فقد دلّ على الظرفية في الحالتين ، وأما « الباء » فقد أفاد الوسيلة في الحالتين كذلك

وفي قوله :

زَجرْتُ تَصَارِيفَ الزّمَانِ ، فَمَا يَقَعْ لِـيَ الْيَوْمَ منها كان بالأمسِ ليوهما (2)

فإن الجمـع بين أربعـة أحـرف (اللام ومن والباء واللام) في العجـز ، لم يخف معـه ثقـل التركيـب . أما قولـه :

فِـي بَحْرِهِ لِلسَّاحِبِينَ بِهِ عَلَى أدب الحَيَـاةِ وَعلمهَـا إرْسَـاءُ (3)

فقد جمع أربعة أحرف (في واللام والباء وعلى) في الصدر وقد انضاف إلى جانب سوء التوزيع اشتراك ثلاثة منها في الدلالة على أصل معنى الظرف (فِي ، للظرفية العميقة ، والباء ، للظرفية السطحية ، وعلى للظرفية الجانبيّة) .

ومما ثقل فيه التركيب بسبب تقارب الدلالات قوله

وليـلٍ ...

سريـتُ بِـهِ طيفـًا إلَى مَنْ أحبّهـَا وَهَلْ بالسُّهَا في حلّة السّقم من نُكر (4)

---

(1) ج 4 ص 81 ، 13 .

(2) ج 3 ص 146 ، 31 .

(3) ج 1 ص 34 — 62 .

(4) ج 2 ص 126 ، 5 .

فحروف الجرّ فيه (ما عدا الحرف الأخير : من) لا تعدو أن تكون دالّة على الظرفية من وجه من وجوهها .

وممّا ثقل فيه التركيب بسبب تكرار حرف من الحروف قوله :

قَلَّبْتُ فِيهِ يَدًا تَكَادُ لِشدَّةٍ ... في البأس ترْفعُ فِي الفضاءِ الفيلاَ (1)

فلئن استعمل حرف اللام مرة فقد استعمل « في » ثلاث مرّات .

أما إذا حسن التوزيع وتنوّعت الحروف — أو لم تتنوّع — وتنوّعت معانيها ، سلم التركيب رغم وفرة الحروف ، فإن حروف الجرّ وافرة في قوله :

وَذِكْرَى عَنْ خَوَاطِرِهَا لِقَلْبِي ... إلَيْكِ تَلَفَّتَتْ أبَدًا وَخَفْقُ
وَبِي مِمَّا رَمَتْكِ بِهِ اللَّيَالِي ... جِرَاحَاتٌ لَهَا في القلْبِ عُمْقُ (2)

لكن توزيعها غير مختلّ ، وألفاظها متنوعة ، ومعانيها مختلفة : عن ، للتعدية ، واللام ، للاسناد وإلى ، للاتجاه في الأول ، والباء ، للظرفية ، ومن لبيان المصدر ، والباء ، للتعدية ، واللام للاسناد وفي للظرفية ، في الثاني .

وكذلك الشأن في قوله :

وَيَكَادُ مِنْ طَرَبٍ لعادَتِهِ النَّدَى ... يَنْسَلُّ لِلْفُقَرَاءِ مِنْ أثْوَابِهِ (3)

فقد استعمل مِنْ للسبب واللام للتعليل ، في الأول ، واللام للتعدية ومن لبيان المصدر ، في الثاني

أما قوله :

قُدُومُك في / رُقِيِّك في / نَصِيبِي ... سعُودٌ في / سعودٍ في / سعودِ (4)

فلم يثقل تركيبه بل ازداد حسنا وإن كرر فيه الحرف « في » أربع مرات لأنه نوّع معناه ، فجاء به أولا للتعدية وثانيا لموضوع الشيء وثالثا ورابعا للظرفية ، ولأنه ولّد به ترصيعا يحترم تفعيلات البحر المعتمد .

ومما كرّر فيه حرف الجرّ قوله مستحثّا بني مصر إلى تحيّة غاندي :

أخُوكُمْ فِي المُقَاسَاةِ ... وَعِرْكِ المَوْقِفِ النَّكْدِ
وَفِي التَّضْحِيَةِ الكُبْرَى ... وَفِي المَطْلبِ وَالجُهْدِ
وَفِي الجرْحِ وَفِي الدَّمعِ ... وَفِي النَّفْيِ مِنَ المهْدِ
وَفِي الرِّحْلَةِ لِلْحَقِّ ... وَفِي مَرْحَلَةِ الوَفْدِ (5)

---

(1) ج 4 ص 76 ، 9 .
(2) ج 2 ص 74 ، 3 — 4 .
(3) ج 3 ص 33 ، 8 .
(4) ج 4 ص 112 ، 5 .
(5) ج 4 ص 83 ، 3 — 6 .

فلئن كرر في هذا المشهد حرف الجر « في » مفيدا به معنى واحدا هو معنى « موضوع الشيء » ، فإنه لم يثقل به التركيب لأنه أحله بعد حرف العطف غالبا في الصدارة ، فأخضع القطعة لإيقاع مكن مـن التغنـي فيها .

لكننا لا نرى حروف الجر تتوفر في كل بيت من أبيات القصيدة عند شوقي توفرها في الأبيات المتفرقة على الوجوه التي بينا . فإنها إذا استعملت في عموم أبيات القصيدة بوفرة أثرت في مقاطع أبياتها عـلى وجـه الخصوص .

أما ندرة حروف الجر فليست ذات أهمية في الأبيات المتفرقة ولكنها تصبح ذات أهمية إذا شملت عموم أبيات القصيدة ، لأنها تؤثر في بنية القصيدة العامة وموضوعها الخاص .

4 – الجر في المقطع :

وقصيدة مشروع ملنر (1) من أبرز القصائد التي استخدم فيها الشاعر الجر بالحرف كثيرا . فقد بلغت 56 بيتا ، تضمنت ما يقرب من 120 حرف .

فنحن في هذه القصيدة أمام ظاهرتين عامتين :

أ – ظاهرة عروضية ، إذن صوتية ، وتتمثل في تخير الشاعر الروي المكسور .

ب – وظاهـرة تركيبيـة معنويـة وتتمثـل في اختتام الشاعر كل بيت من أبياتها بالاسم الظاهر مجرورا بالحرف (ما عدا في بيت 54 حيث كان الجر لضمير متصل) .

وقد تولدت عن هذه الظاهرة – من حيث هي قضية تركيبية – كثير من المتممات في السياق ، وقد كانت هذه المتممات من نوع الجار والمجرور ، مما جعل القصيدة نازعة إلى التحليل أكثر من التأليف .

وتولد عنها من حيث هي قضية معنوية تدقيق لجوانب الموضوع مما أخرج كلام الشاعر في مظهر منطقي أكثر منه عاطفي .

نضم إلى ذلك ، ظاهرة ثالثة خضعت لها كثير مـن أبيات القصيدة وتمثلت في تكرار الجر بنفس الحرف وعطف التركيبين المجرورين في العجز .

هذه الظاهرة الثالثة متولدة عن الظاهرتين السابقتين ، وقد دلت معاني الجر في أواخرها بوضوح على النزعة المتبعة في القصيدة إلى التحليل من ناحية ، وإلى المنطقية من ناحية أخرى .

فبصرف النظر عن المعاني التي عبرت عنها حروف الجر في السياق الخاص بكل منها ، فإن استخدامها بهذا الوجه الخاص ولد فيها المعاني التالية :

---

(1) ج 1 ص 72 .

التأكيد باعتماد المترادفين أو المتقاربين في الدلالة :

4 بيضٌ رقَاقُ الحسنِ فِي لَمْحِهِ ... مِنْ نَاعمِ الدرِّ ، وَمِنْ رَطْبِهِ

....

22 كُلُّهُمْ أغْيَرُ مِنْ وَائِلِ ... عَلَى حِمَاهُ ، وَعَلَى شَعْبِهِ

....

34 مُوسَى وَعِيسَى نَشَآ بَيْنَهُمْ ... فِي سَعَةِ الْفِكْرِ وَفِي رُحْبِهِ

....

36 مَا تَسِيَتْ مِصْرُ لَكُمْ بِرَّهَا ... فِي حَازِبِ الأمْرِ وَفِي صَعْبِهِ

....

38 حتَّى بَنَيْتُمْ هَرَمًا رَابِعًا ... مِنْ فِئَةِ الْحَقِّ وَمِنْ حِزْبِهِ

التخصيص في معنى الانتقال من العامّ إلى الخاص :

11 وَلاَ ذَرفتِ الدمْعَ يَوْمًا ، وَإِنْ ... أسرفتِ فِي الدمْعِ ، وَفِي سَكْبِهِ

....

14 شَابَ ، وَفِي أضلُعِهِ صَاحِبٌ ... خِلْوٌ مِنَ الشَّيْبِ ، وَمِنْ خَطْبِهِ

....

31 مَنْ يَخْلَعِ النيرَ يعشْ بُرْهَةً ... فِي أثَرِ النيرِ ، وَفِي نَدْبِهِ

التفصيل :

1 اثْنِ عنَانَ القَلْبِ ، وَاسْلَمْ بهِ ... مِنْ ربْربِ الرمْلِ ، وَمِنْ سِرْبِهِ
2 وَمِنْ تَثَنِّي الغيدِ عَنْ بَانِهِ ... مُرْتَجَّةَ الأرْدَافِ عَنْ كُثْبِهِ

5 – ندرة الجرّ في القصيدة :

ندر استعمال الشاعر حروف الجر بوجه خاص في قصيدة « مرقص » (1) . فلئن كانت العلاقة بين موضوع القصيدة وهو وصف « حفلة راقصة » ، وبين أسلوب الشاعر فيها تتجلى في تخيره القافية المقيدة ، والبحر الراقص الخبب المشطور ، وغير ذلك من مظاهر البنية ، فإنها تتجلى أكثر في مظاهر أكثر خفاء ، أهمها اقتصار الشاعر في أغلب تراكيبها على عناصر الاسناد الأصلية ، واستغناؤه عن المتممات ، وأهم ما استغنى عنه من العناصر الجارّ والمجرور .

فإن هذه القصيدة التي تبلغ 70 بيتا لم تتضمّن إلا 19 حرف جر ، بينما نرى أن المعدّل العاديّ في استعمال حرف الجرّ في القصيدة يتجاوز عند شوقي عدد أبياتها بكثير .

---

(1) ج 2 ص 14 .

هذا أول أقسامها وقد خلا من الجرّ :

مَالَ وَاحتَجبْ وَادَّعَى الغَضَبْ
لَيتَ هَاجِرِي يَشرَحُ السَّبَبْ
عَتْبُهُ رِضَى لَيْتَهُ عَتَبْ
عَلَّ بَيْنَنَا وَاشِيًا كَذَبْ
أوْ مُفَنِّدًا يَخلُقُ الرِّيَبْ

— وهذا قسم آخر منها ، خلا من الجرّ أيضا :

قُمْ أبَا (نُوَا س) انْظُرِ النَّشَبْ
مَا الخصيبُ مَا البَحْرُ ذُو العُبُبْ
هَلْ عَهِدْتَهُ يُمْطِرُ الذَّهَبْ ؟
ذَا هُوَ الجنَا بُ الَّذِي خَصَبْ
ظَلَّلَ الوَرَى روضُهُ الأشِبْ
خَيْرُ مَنْ دَعَا خَيْرُ مَنْ أدَبْ

إن استغناء الشاعر عن الجر في هذين المشهدين ، وقلّة اعتماده عليه في كامل القصيدة ، يعكسان — من جملة عناصر أخرى — النزعة إلى تصوير الحركة الحسيّة ، دون التفكير المنطقي ، والاتجاه إلى التأليف دون التحليل .

الربط وحروفه :

1 — عطف الاسم المعرف بـ« أل » على الاسم المعرّف بالاضافة :

أشرنا في باب التراكيب إلى ظاهرة عطف الاسم المعرّف بـ« أل » على الاسم المعرّف بالاضافة في « الشوقيات » . وقد اكتفينا بعدّها من مولّدات الثقل في التراكيب . ونتوسّع فيها هاهنا من حيث هي ضرب خاص من العطف الوظائفي في شعر الشاعر . ذلك أننا لم نلحظ شوقي يعمد إليها في الغالب إلاّ في أواخر الأبيات (1) ، فهذا نوع من العطف يقطع به الشاعر الكلام فيورد الاسم المعطوف عليه ، مقطعا يختم البيت ، مما يحتم النظر إلى هذه الظاهرة في علاقاتها بالوزن من ناحية وبالقافية من ناحية أخرى .

ولهذه الظاهرة صلة بباب التنازع . فيبدو أن الشاعر وجد فيها حلا لمشكل العنصرين (المضافين) عندما يشتركان في واحد (المضاف إليه) فيتنازعان ، فكان يعمد إلى تنزيل العنصر المشترك ، بين العنصرين المتنازعين فيه . فيستسيغ هذا العطف : « عُرِيُها : (بنت فرعون) والحفا » في مثل قوله :

بِنْتُ فِرْعَوْنَ فِي السَّلاَسِلِ تَمْشِي أزْعَجَ الدَّهْرَ عُرْيُهَا وَالْحفَاءُ (2)

(1) مما كان من ذلك في الحشو ، ج 1 ص 208 ، 15 .
(2) ج 1 ص 17 ، 91 .

بينما نجد اليوم نزعة كبيرة في « العربية الحديثة » إلى حلّ هذا المشكل بتأخير العنصر المشترك على متنازعيْه ، فيُستساغ العطف التالي « عُري وحفا بنت فرعون » . والوجه طبعا هو إظهار العنصر المتنازع فيه بعد المنازع الأول (أو استعمال ضمير مطابقة يذكر به إن سبق في السياق ذكره) واستعمال ضمير مطابقة يذكر به ويكون متصلا بالمنازع الثاني : « عُرْيُ بنت فرعون وحفاها » أو « عريها وحفاها » .

وعطف الاسم المعرّف بـ« أل » على الاسم المعرّف بالاضافة ضرب من العطف شائع في شعر شوقي . ولم نجده فيه على العموم إلاّ وليد التقيّد بالوزن والقافية . أما المتعاطفان فيه فأكثر ما كانا متقاربين في الدلالة :

— الطيش ≃ التقلّب :

لَقَدْ فَنِيَتْ أرْزَاقُهُمْ ، وَرِجَالُهُمْ　　　وَلَيْسَ بِفَانٍ طَيْشُهُمْ ، وَالتَّقَلُّبُ(1)

— الوقارُ ≃ الرّزانة :

مَنْ رَآهَا يَقُولُ : هَذِي مُلُوكُ　　　الدّهْرِ ، هَذَا وقارُهُمْ وَالرّزَانَهْ (2)

— الاوصاف ≃ المعاني / الاسباب ≃ الدّواعي :

وَمَا الحب إلاّ طَاعَةٌ وَتَجَاوُزٌ　　　وَإنْ أكْثَرُوا أوْصَافَهُ وَالْمَعَانِيَا
وَمَا هُوَ إلاّ العَيْنُ بالعيْنِ تَلْتَقِي　　　وَإنْ نَوّعُوا أسْبَابَهُ وَالدّوَاعِيَا (3)

أو كانا متكاملين في نطاق نظام واحد :

الوجنتان والأحداق من نظام وجه الانسان :

هَاتِ اسْقِنِيهَا غَيْرَ ذَاتِ عَوَاقِبِ　　　حَتّى نُرَاعَ لِصَيْحَةِ الصَّفّاقِ
صِرْفًا مُسَلَّطَةَ الشُّعَاعِ ، كَأنَّمَا　　　مِنْ وِجْنَتَيْكَ تُدَارُ وَالأحْدَاقِ (4)

العينان والرجلان من نظام جسم الانسان :

تَقَسَّمَ بَيْنَهُمَا قَلْبُهُ　　　وَخَانَتْهُ عَيْنَاهُ وَالأرْجُلُ (5)

ولكن المتعاطفين وردا متقابلين أيضا :

— الشباب　الهرم :

(شريعة) نُور السبيل يُساسُ العالمونَ بهَا　　　تَكَفّلَتْ بِشَبَابِ الدهْرِ وَالهَرَمِ (6)

---

(1) ج 1 ص 42 ، 245 .
(2) ج 1 ص 248 ، 6 .
(3) ج 2 ص 144 ، 4 — 5 .
(4) ج 2 ص 77 ، 7 .
(5) ج 3 ص 114 ، 17 .
(6) ج 1 ص 190 ، 145 .

— الولاء ≠ الخصام :

أمَـا وَاللّـهِ مَـا علمُـوكَ إلاّ صَغِيراً فِـي وَلائِكَ ، وَالْخصَامِ (1)

— المرّ ≠ الرّغيد :

هَذِهِ غَايَةُ النُّفُوسِ ، وَهَـذَا مُنْتَهَى العَيْشِ مُرّه وَالرَّغِيدِ (2)

فالملاحظ أن الانتقال من الاسم المعطوف عليه إلى الاسم المعطوف في كلّ هذه الحالات ومثيلاتها كان بمثابة الانتقال من الخصوص إلى العموم بدون أن يكون لهذا التعميم دلالة خاصّة يدقّ بها المعنى ، لا سيّما أن العطف لم يكن فيها إلاّ وظائفيا يسوّي فيها بين المتعاطفين تسوية تامّة . فالعطف بهذا الوجه يحدث نشازا واضحا . وقد نجد ما يخفّف وطأة هذا النشاز في بعض الحالات كما في عطفه :

— الخدم على المطيّ :

وَشُرِّفَتْ بِمُلُوكِ طَالَمَا اتّخَذُوا مطيّهم من ملوكِ الأرْضِ وَالخدَمَا (3)

— والذّمم على الحقوق :

وَنبْذل الْمَالَ لم نَحْمل عَلَيْهِ ، كمَا يقضِي الكريمُ حقوق الأهل والذّممَا (4)

— والشراب (والنقل والندامى) على الراحة :

كَانَ مِنْ همّ نَهَارِي رَاحَتِي وَنَدَامَايَ ، وَنَقْلِي وَالشَّرَابَا (5)

— والأناة على الصبر :

وَلاَ خانتْه : (النّعش) أيْدِي حامِلِيهِ وَإنْ سَارُوا بِصَبْرِي وَالأنَاةِ (6)

فالمعنى في أواخر هذه الأبيات قابل لبعض الاطلاق بعد التقييد ، وللتعميم بعد التخصيص ، فيجوز الا يختصّ « الخدم » في الأول « بالملوك » المذكورين ، ولا « النعم » في الثاني بـ« الأهل » ولا « الشراب » في الثالث بالمتكلّم ، ولا « الأناة » في الأخير بالمتكلم أيضا . فهذه المعطوفات قابلة نوعا ما لتشمل عناصر أخرى غير المضافات المعينة المذكورة . غير أن التركيب — حتى في هذه الأمثلة — يبقى ثقيلا .

هذا مما يؤكد استعصاء القطع أحيانا حتى على شاعر كبير مثل شوقي (7) .

(1) ج 1 ص 208 . 8 .
(2) ج 3 ص 53 ، 2 .
(3) ج 1 ص 215 ، 5 .
(4) ج 1 ص 215 ، 23 .
(5) ج 2 ص 18 ، 6 .
(6) ج 3 ص 38 ، 32 .
(7) الظاهرة جائزة في اللغة ، ولكنها تثقل التركيب . انظر تعليق محمد صبري على بيت من شعر شوقي ، الشوقيات المجهولة ، ج 1 ص 83 .

2 – الواو في معنى حرف آخر :

الواو أكثر حروف العطف مرونة في الاستخدام في « الشوقيات » ، وذلك من قبل أنه أكثرها شيوع في العطف ، وقد مر بنا أنه يأتي زائدا في التركيب (1) . ويهمّنا في هذا الفصل من حيث تعويضه حرو أخرى في السياق .

فقد يعوّض « بل » في الدلالة على معنى المقابلة :

– لاَ تَجزْهمْ عنكَ حِلْمًا،واجزهم عنتًا ... في الحِلْم ما يسم الأفعَال أوْ يصمُ (2) .
لاَ تكُونُوا السيلَ جَهْمًا خَشِنًا ... كلمَا عبّ ، وكُونُوا السَّلْسَبِيل (3)

فقد قابل في الأول « لا تجزهم » بـ« اجزهم » ، وفي الثاني « لا تكونوا » بـ« كونوا » ، بحيث كنـ نتتظر الربط بـ« بل » .

كما قد يعوّض « لكنْ » في الدلالة على معنى الاستدراك .

– لَمْ تُذِبْ نَارُ الْوَغَى يَاقُوتَهَا ... وَأذَابَتْهُ تَبَارِيحُ الحَنِينْ (4)
– مِنْ كُلِّ هدّام وَيَبْنِي مَجْدَه ... بِكرَائِم الأَنقَاضِ وَالأَشلاَءِ (5)

والمعنى في الأول « لكن أذابته » وفي الثاني « لكن يبني مجده » .

ويأتي بمعنى الفاء الرابطة بين السبب والنتيجة :

– وَأتَى كُلٌّ شَامِتٍ منْ عِدَا الملك ، إليهمْ ، وَانْضَمَّت الأجزَاءُ (6)
– تُعَذِّبُهُ بِسِحْرِهِمَا ... وَتُوجِدُهُ وَتُعْدِمُهُ (7)

فعلاقة الحدث الأول بما يليه في كلا البيتين علاقة السب بنتيجته .

وكما يأتي بمعنى ظرف الزمان بمعنى إذ (أو الفاء) :

أحِبُّك مِصْرُ ، مِنْ أعماق قَلْبِي ... وَحُبُّك فِي صَمِيمِ القَلْبِ نام (8)

– بمعنى حين : (حين لا يرجى ..) :

أفِي السَّبْعِينَ – وَالدُّنْيَا تَوَلَّتْ – ... وَلاَ يُرْجَى سِوَى حسن الخِتَامِ (9)

---

(1) انظر باب التراكيب .
(2) ج 1 ص 211 ، 34 .
(3) ج 4 ص 52 ، 24 .
(4) ج 1 ص 253 ، 5 .
(5) ج 3 ص 22 ، 11 .
(6) ج 1 ص 17 ، 40 .
(7) ج 2 ص 138 ، 3 .
(8) ج 1 ص 208 ، 32 .
(9) ج 1 ص 208 ، 38 .

– بمعنى حتّى : (حتّى أتاهم ..) :

مَـا نـرَاهَـا دعَـا الوَفَـاءُ بـنـيـهَـا ‏ ‏ ‏ ‏ وَأتَاهُـمْ مِـنَ القُبُـورِ النِّـدَاءُ (1)

3 – وفرة العطف بالحرف الواحد في البيت :

إن ترديد الربط بالواو في البيت من أبيات القصيدة وحتّى في مجموعات الأبيات ، هو – فضلا عن شيوعه – لا يساهم بوجه خاصّ في شعرية القصيدة في « الشوقيات » .

أما بقية حروف العطف ، فليست وافرة الاستخدام وفرة الواو ، ولا ولع الشاعر بترديد الحرف منها في البيت أو في مجموعة الأبيات كثيرا ما عدا الفاء وبل .

فإن الشاعر يردد الفاء كثيرا وبل قليلا في السّياق المحدود ، يفيد بهما التدرج . هو تدرّج مقرون بسرعة وقوع الأحداث أو سرعة تقدّم القضيّة في حالة الربط بالفاء ، مما يولّد شريطا برقي السرعة ، كالمشهد التالي يصف فيه الشاعر مصرع الخيل في الحرب :

طُعِنَـتْ ، فَانْبَجَسَـتْ فَاسْتَصْرَخَتْ ‏ ‏ ‏ ‏ فأتَاهَا حَـيْنُـهَـا ، فَهْـيَ خَبَـرْ (2)

أو المشهد التالي يصف فيه الطائرات في اقلاعها واندفاعها في الجو :

ذَهَبَـتْ تَسْمُـو ، فَكَانَـتْ أعْقُبًـا ‏ ‏ ‏ ‏ فنسوراً فَصُقُـوراً ، فَحَمَـامَـا (3)

وقد ربط الفاء في هذا البيت بين أسماء معانيها متدرجة بشكلين :

– تدرج ظاهر : من الطائر الضخم إلى الطّائر الصغير .

– تدرج خفي : من الحيوان المفترس (الأعقب والنسور والصقور) إلى الحيوان الأهلي الأليف : (الحمام رمز السلام) .

وعلى هذا النسيج قامت بنية البيت المشهور الذي لخص فيه الشاعر مراحل القصة الغرامية :

نَـظْـرَةٌ فَابْتِسَامَـةٌ فَسَـلاَمٌ ‏ ‏ ‏ ‏ فَكَلاَمٌ ، فَمَوْعِـدٌ ، فَلِقَـاءُ (4)

وقد يكون التدرج مقرونا بالنسخ ، نسخ المعنى الضعيف بالمعنى القوى ونسخ القوي بالأقوى ، لغاية المبالغة وذلك في حالة الربط ببل . من ذلك استعمال هذا الرابط في وصف لج البسفور :

يَحتُّ خُطَاكَ لجٌّ بَـلْ لَجيـنٌ ‏ ‏ ‏ ‏ بَل الابريزُ بل أفُقٌ أغـرُّ (5)

---

(1) ج 1 ص 17 ، 54 .
(2) ج 1 ص 160 ، 66 .
(3) ج 2 ص 88 ، 14 .
(4) ج 2 ص 112 ، 4 .
(5) ج 2 ص 40 ، 4 .

وفي وصف احدى وليدات الخديوي عباس :

مَولاَيَ ، للنَّفْسِ أنْ تُبْدِي بشائرَهَا ... بما رُزِقْتَ ، وَأنْ تُهْدِي تهانيهَا
الشَّمْسُ قدرًا ، بل الجوزَاءُ مَنْزِلَةً ... بل الثّريا ، بل الدُّنْيَا وما فِيهَا (1)

4 — الرابط « ثم » :

إن الربط اللفظي يصوّر عادة التسلسل المنطقي بين الأحداث والقضايا ، ويستخدم في الكلام الذي يلعب فيه الزمن دورا كبيرا .

هذان المفهومان : مفهوم التسلسل المنطقي ، ومفهوم الزمن، غريبان عن الشعر ، ولذلك غلب الفصل على بنية القصيدة عند شوقي .

فكثرة الفصل في شعر شوقي من مميزات الشعريّة فيه ، وقيام الوصل على الواو فيه ثم على الفاء ليس غريبا ، فسنبيّن أن هذين الحرفين لم يكونا في « الشوقيات » واصلين بقدر ما كانا فاصلين .

أما قلّة اجراء الوصل بغيرهما من الوسائل فيها فليست غريبة ، ما عدا ما كان من أمر الرابط « ثم » ، فإن أثر هذا الحرف في شعر شوقي كاد يندثر تماما . وأمام هذه الوضعية رأينا من المفيد تتبع استعمالات الرابط « ثم » في كامل أبيات الديوان لمحاولة الكشف عن السرّ في عدم تلاؤمه مع روحه .

نظرنا فلم نلف شوقي استعمل الرابط «ثم» إلا 40 مرّة في كامل ديوانه الذي يعدّ 11.320 بيت ، بحيث لم تتجاوز نسبة استعماله مرة في كلّ 300 بيت (2) .

وقد لاحظنا أن هذه الاستعمالات القليلة كانت في سياقات قصصية ، وهذه مواطن يؤدي فيها تسلسل الأحداث من ناحية وعامل الزمن من ناحية أخرى ، دورا هاما نسبيًا .

هكذا استعمل الشاعر « ثم » في سياقات :

أ — الحكاية في القصائد التعليميّة : 13 مرّة ($\frac{1}{3}$ الحالات) كما في قوله :

وَانْتُدِبَ الثَّالِثُ لِلْكَلاَمِ ... فَقَالَ : يَا مَعَاشِرَ الأقْوَامِ
اجْتَمِعُوا ، فَالاجْتِمَاعُ قُوهْ ... ثُمَّ احفرُوا عَلَى الطَّرِيقِ هُوَّهْ
يَهْوِي إلَيْهَا الفِيلُ فِي مرُورِه ... فَنَسْتَرِيحُ الدَّهْرَ مِنْ شُرُورِه
ثُمَّ يَقُولُ الجيل بَعْدَ الجِيلِ ... قَدْ أكَلَ الأرْنَبُ عَقْلَ الفِيلِ (3)

(1) ج 4 ص 208 ، 12 — 13 .
(2) انظر فهرس استعمالات « ثم » في آخر البحث
(3) ج 4 ص 142 ، 16 — 19 .

ب — القصّة الغرامية في القصائد الغزلية 9 مرات ($\frac{1}{4}$ الحالات) كما في هذه الأبيات :

— فقلتُ : لَقَدْ ذقتُ الهوَى ثُمَّ ذُقْتُـهُ فوَاللّه ما أدري الهوَى كيْفَ يُوصَفُ (1)
— فَجَمَعْتُهُنَّ إلَى الحَديث بَـدأتُـهُ فَغَضبْنَ ، ثُمَّ أعَدتُـهُ فَرَضِينَا (2)
— ومَا العِشْقُ الا لَذَّةٌ ثُمَّ شِقْوَةٌ كما شَقِـيَ المخمورُ بالسكرِ صَاحيًا (3)

ج — قصّة المأساة في القصائد الرثائية 8 مرات ($\frac{1}{5}$ الحالات) كما في قوله يرثي أباه :

نَحْـنُ كُنَّـا مهجَةً فِي بَدَنِ ثُمَّ صِرْنَا مُهْجَةً فِي بَدَنَينْ
ثُـمَّ عُدْنَـا مُهْجَـةً فِي بَدَنِ ثُـمَّ نَلْقَى جُثَّةً فِـي كَفَنَيْنْ
ثُـمَّ نَحْيَـا فِـي (علِيٍّ) بَعْدَنَـا وَبِهِ نُبْعَثُ أولَـى البَعْثَتَيْنْ (4)

د — في سياقات متنوعة الأغراض ولكن يغلب عليها الاتجاه الوصفي : 10 مرّات ($\frac{1}{4}$ الحالات)
كما في السياقات التالية :

— وكأنّها : (الفُلْك) والموجَ منتظمٌ وَقَـدْ أوفيتَ : (البدر) ثم دنوْتَ كالمحْتارِ (5)
— فتُوقُ المُلْكِ تَحْدُثُ ثُمَّ تَمضي وَلاَ يَمْضِي لمختلفيْنِ فَتْـقُ (6)
— اثنان (من الطيارين) ثمَّ ترى النسور كثيرة مِـنْ كُلِّ نَاحيَةٍ لَهَا أوْكَار (7)

فإذا علمنا أن الرابط « ثم » يؤدي معنى تراخي حدث عن حدث آخر أو أحداث أخرى ، أو يكون منبّها على آخر حلقة من سلسلة الأحداث ، تبيّنا أنّه يعبّر عن دقائق في الزمن ، فلما كان الزمن عن الشعر غريبا ، كانت دقائقه عنه أغرب ، وأثر دوالّه فيه أضعف .

5 — الفصل والوصل :

الفصل هو الربط المعنوي والوصل هو الربط اللفظي ، بالواو أو بوسيلة لفظية أخرى . فلئن ركز العرب بحث الفصل والوصل على حالات انعدام الربط بالواو وحالات الربط به ، فإننا لم نجد في مقرراتهم ما يسمح باعتبار القضية عندهم منحصرة في الواو وحده ، ولا وجدنا البحث يستقيم إلا بضمّ حالات الربط اللفظي بغير الواو إلى هذا الباب على كل حال .

(1) ج 2 ص 132 ، 2 .
(2) ج 2 ص 139 . 19 .
(3) ج 2 ص 146 ، 11 .
(4) ج 3 ص 154 ، 11 — 13 .
(5) ج 2 ص 31 ، 15 .
(6) ج 2 ص 74 ، 40 .
(7) ج 2 ص 169 ، 7 .

والقضية شائكة طريفة ، ناهيك أن تعريف البلاغة بأنها معرفة الفصل من الوصل لم يغلب عليه في الشيوع تعريف آخر منذ أن رواه الجاحظ في « البيان والتبيين » إلى يومنا . بل كان حافزا كبيرا لعلماء البلاغة على التوسّع في قضية الفصل والوصل بوجه خاصّ في مختلف العصور (1) .

على أن حديثنا عن هذه الظاهرة هنا لا يتجاوز الاشارة إلى أبرز خصائص اجراءاتها في « الشوقيات » . فحدود الاطار الذي اخترنا السير فيه ، وغزارة المادّة التي تكوّن موضوع الدرس تحتّم التضحية بالجزئيات في سبيل النزعات العامة الغالبة .

ونودّ أن ننطلق لمعالجة ذلك من تبسيط تعليمي نقسّم فيه امكانيات الربط بين التراكيب قسمين : الرّبط بين الجمل المستقلّة وهي الاستئنافية — في المعنى الذي ذهب إليه ابن هشام — وتكون مستقلّة بذاتها ليست عناصر أصلية ولا ثانوية من جملة العناصر المكونة لجمل أخرى . والربط داخل الجملة أي بين العناصر الأصلية المكونة للجملة أو بين العناصر الأصلية والثانوية أو بين العناصر الثانوية نفسها .

أما الربط داخل الجملة فقضية لا تتجاوز التأثير في بنية الجملة المستقلة ، من حيث هي تمثّل حلقة من مجموع الحلقات التي تكون النصّ .

ولم يتم هذا الضرب من الربط على وجوه مميزة في « الشوقيات » ، ولذلك لم يكن له حظّ من عنايتنا .

وأما الربط بين الجمل المستقلة فظاهرة تؤثّر في بنية النصّ بأكمله ، من حيث هو كلٌ ، أجزاؤه الصغرى هي الجمل المستقلّة .

هذا الضرب من الربط تميّز في قصائد « الشوقيات » بنزعات ، نعتقد أن طرافتها ترجع إلى طبيعة هذا الكلام من حيث هو شعر ، ذلك أن بنية الكلام الشعري في رأينا تؤثر في الربط بين الجمل المستقلة أكثر من تأثيرها في الربط بين العناصر المختلفة المكونة للجملة .

وأوّل ما لاحظنا من مميزات الربط بين الجمل المستقلّة في « الشوقيات » غلبة الربط المعنوي على الربط اللفظي . فالفصل فيها من العناصر التي تبين بوضوح أن العلاقة بين قضاياها المطروحة هي علاقة توارد وتداع أكثر منها علاقة تسلسل وافضاء إذا دلّ الفصل على تمام الانفصال ، وهي علاقة تجانس وائتلاف أكثر منها علاقة تنوع واختلاف إذا دل على تمام الاتصال . هكذا يُخلي المنطق فيها مكانَه للعاطفة وتعوّض فيها خواطر الذهن دقائق العلم .

أما الوصل فأكثر ما كان فيها بالواو (2) ثم بالفاء . وليس لهاتين الوسيلتين في اللغة معان متحجرة حتّى نقول إن الربط بهما يمحض هذا الكلام إلى اتجاهات معيّنة . أما امكانية دلالة كل منهما على معان

(1) انظر : درويش الجندي ، علم المعاني ، ص 187 — 208 .
(2) الحالات التي زيدت فيها الواو زيادة واضحة في مقامات ينتظر فيها الفصل ، عالجناها في باب الزيادة المجردة .

مختلفة فلم تصل إلى تلوين العلاقات بين القضايا في شعر شوقي بألوان خاصة إلا في حالات قليلة . فكل من هاتين الوسيلتين – وخاصة الواو منهما – كانت بمثابة النقطة تنبيء بانقطاع حديث وبدء آخر . فلم تكن الواو والفاء واصلتين إلا بقدر ما كانتا فاصلتين . وهما في هذا المضمار تعززان ظاهرة الفصل الغالبة في هذا الكلام .

والملاحظ كذلك أن الغالب في شعر شوقي هو المطابقة بين نهاية الجملة النحوية ونهاية البيت الشعري بحيث يكاد كل بيت فيها يستقل بنفسه ، وهو المعوّل عليه في نقد الشعر عند القدامى .

ومن طريف ما لاحظنا في مجاوزة ذلك أن الحالات – القليلة نسبيّاً – التي ضاق فيها البيت عن استيعاب كلّ العناصر المكونة للجملة المستقلّة فوسع البيت الذي يليه بقيّة عناصرها ، لم تؤل إلى معاظلة حقيقية ولا أثرت في بنية القصيدة التأثير السيّء الذي يخافه القدماء . ذلك أننا لم نر البيت في « الشوقيات » يضيق في الغالب – إذا ضاق – الا عن استيعاب العناصر الثانوية . بحيث يبقي البيت – حتى في هذه الحالة – مستقلا بذاته بسبب توفر استقامة التركيب نحويّاً . أما البيت الذي يليه والذي يستوعب بقية العناصر الثانوية ، فكثيرا ما كانت تدخل في تركيبه هذه العناصر بوجه يُمكّنه هو نفسه من الاستقلال بنفسه .

وللمعاظلة الحقيقية في شعر شوقي أثر ، ولكنه أثر قليل وضعيف الأهميّة ، فلا نتوقف عنده .

ومن مظاهر الفصل استرعت انتباهنا في « الشوقيات » النواحي التالية :

أ – جريان الفصل بين شطري البيت بصفة خاصّة ، ممّا يعزّز عمل الشاعر على إخراج البيت مستقلا بذاته في القصيدة ، بعمله على إخراج كل مصراع من مصراعي البيت مستقلا بذاته هو أيضا ، كالفصل في هذه الأبيات المتفرقة :

– قُـمْ نَـاجِ جلّقَ ،وَانشدْ رَسْمَ مَنْ بانوا ... مشتْ على الرَّسْمِ أحْدَاثٌ وَأزْمانُ (1)

– جَهْـلٌ وَتَضْلِـيلُ أحلاَمِ وَسفسطَةٌ ... فَتَحْتَ بالسيفِ بعد الفَتْحِ بالقلمِ (2)

– قالوا : جلَبْتَ لَنَـا الرَّفَاهَـةَ وَالغنى ... جَحَدُوا الالاَءَ ، وَصنعَهُ وَالنَّيلاَ (3)

– سَعَتْ بِهِمْ نَحْـوكَ الآجَالُ يَوْمَئذٍ ... يَا ضلَّ ساعٍ بداعي الحَيْنِ مُنْجذب (4)

– (ربّ مدح ..)

وَثَـنَـاءٍ علَى فَتَى عَمَّ قَـوْمَـا ... قِـيمَـةُ العِقْدِ حُسْنُ بعض اللآلي (5)

---

(1) ج 2 ص 100 ، 1 .
(2) ج 1 ص 190 ، 119 .
(3) ج 1 ص 173 ، 19 .
(4) ج 1 ص 59 ، 37 .
(5) ج 1 ص 188 ، 6 .

والملاحظ أن الفصل في هذا المقام غالبا ما يقترن بمعنى تمام الانفصال كما هو واضح في الأبيات السابقة .

ب — جريان الفصل في غير موطن معيّن من البيت . وهذا يكون بين الجمل المستقلّة كما يكون بين عناصر الجملة الواحدة ، وهو غالبا ما يقترن بمعنى تمام الاتّصال ، كالفصل بين قوله « فتشت » وما يليه في البيت التالي :

فَتَّشْتُ ، لَمْ أَرَ فِـي الزَّوَاجِ كَفَـاءَةً — كَكَفَـاءَةِ الأَزْوَاجِ فِـي الاعْمَـارِ (1)

أو فصله بين قسمي العجز في قوله :

مُلْكٌ يُطَاوِلُ مُلْكَ الشَّمس عِزَّتُـهُ — في الغربِ باذخةٌ ، في الشرْقِ قَعْساءُ (2)

ج — لم يعمد شوقي إلى الفصل المخلّ ، إلاّ في النادر ، من نوع قوله :

وَيَا رَبَّ لَـوْ سَخَّـرْتَ نَاقَـةَ (صَالحٍ) — لعَبْدِكَ ، ما كانَتْ من السلِسَاتِ (3)

حيث جاء الفصل ملبّسا للمعنى ، إذ جعل فيه الشاعر التركيب التالي « ما كانت من السّلسات » جملة مستقلة بعد جملة النداء التي جوابها جملة شرطية بلوْ وردت محذوفة الجواب وأفادت الالتماس . ولا نرى ذلك يصحّ له إلاّ برابط لفظي بين الجملتين يمنع من اعتبار الجملة الثانية جملة جواب للشرط .

د — لاحظنا فيما سبق ندرة حروف الجرّ وندرة الأدوات في قصيدة « مرقص » ، ونلاحظ في هذا المقام ندرة الوصل فيها . فهذه القصيدة التي تقع في 70 بيتا تركزت جملها المستقلّة بوجه خاصّ على الربط المعنويّ ، ولم يكن الربط بينها لفظيّا إلا في 4 حالات (مرتين في الطالع ومرة في بيت 22 وأخرى في بيت 30) والرابط كان في جميعها الواو .

هذه الظواهر تتظافر مع البحر المتدارك المشطور ، ومع القافية التي كانت مقيّدة ، لتساهم في بناء موضوع القصيدة وهو وصف حفلة راقصة . مما يبيّن أنّ استخدام وسائل الربط بوفرة بالغة أو بندرة ظاهرة له هو أيضا تأثيره في مبنى القصيدة ومعناها .

***

الخـاتمـة :

لقد اكتملت بدراسة أساليب أقسام الكلام صورة نظام اللغة كيف تكون قبل أن تجري مظاهرها في الكلام وكيف تصبح عندما تجري في الكلام الشعري على وجه الخصوص ، وكيف تكتسب طابعا شخصيّا

---

(1) ج 1 ص 129 ، 26 .
(2) ج 2 ص 6 ، 3 .
(3) ج 1 ص 98 ، 17 .

في كلام الفرد المعيّن ، فإذا قضيّة انشاء الشعر قضيّة هدم فبناء معا ، وإذا الهدم فيها يخرج المتكلم إلى الخرق ما لم يعقبه البناء الخلاق ، والبناء لا يعدو فيها العمل العادي ما لم يسبقه الهدم الجزئي المؤهل للعمل الخلاق .

فقد تبيّنا أن شوقي لم يجن في الغالب إلا ليبني « جنى » على اللغة فبنى شعرا . لكنّ « جنايته » على اللغة كانت عادة من باب ما تجيزه اللغة من تصرف ، وبناءه الشعر كان من الباب الذي لا يهدّد كيان اللغة . فكانت شعريّة شعره في هذا الأسلوب الطريف في التعامل مع اللغة .

فقد حصل تفاعل بين ما تريد اللغة من الشاعر وما يريد الشعر منه وبين ما يريد هو منهما معا ، فتولّد له من هذا التفاعل أسلوب خاصّ مميّز . واتضح أن سرّ العملية كلها إنما هو كائن في تحرّر الشاعر من ربقة القيد الواحد وفي احترامه مختلف القيود جميعا .

فلقد كان شوقي محترما قيد اللغة بالقدر الذي سمح له باحترام قيد ما يريد منها في نفس الوقت . وحافظ على اتزانه في شعره بأن حرص على الا يستسلم لأي قيد من القيدين الاثنين فيما يمثل هوة بين أحدهما والآخر . هكذا هو لم يستسلم إلى قيود اللغة في كل جزئياتها القاعدية فاتقى بذلك مظاهر التحجر فيها ، ولم يستسلم في نفس الوقت إلى شطحات النفس في كل مشاعرها الفيّاضة فاتقى بذلك مظاهر الجنون فيها .

الخاتمة العامة

ملأ شعر شوقي الدنيا وشغل الناس ، في حياة صاحبه وبعد وفاته ، وما زال إلى يومنا يشغل روّاد الشعر ، وسيظلّ على الأيام مدخلا يتوصّل به إلى خصائص الشعر العربي القديم وفي نفس الوقت معلما لمستوى ما توصّل إليه شعر العرب في عهد النهضة .

انه حدث فريد النوع ، وقد كان أثره في الحركة الشعرية الحديثة كبيرا في حياة صاحبه ، ولم يكن قد نال أثره ضعف بعد وفاة صاحبه . فلم يكن مغمورا يحتاج منّا إلى الاشهار ، ولا مشهورا بغير استحقاق يحوجنا البحث فيه إلى الاقتصاد . فقد حكم له التاريخ قبلنا خير حكم .

وحكم التاريخ على قيمة الأثر عندما يكون للتاريخ في الأثر قول هو الحكم القاطع ذو الحجة البينة لدى من يعدم أدوات التحقيق العلمي .

وشأنه عند الباحث العلمي الذي تتوفر لديه أدوات التحقيق الموضوعية أن يكون ميزانا يتثبّت به من مدى إصابته في مستخلصاته الشخصية .

ولناقد الأدب أن يستأنف الحكم الذي أصدره التاريخ على شعر شوقي بتجديد النظر فيه متى شاء ، بعيدا عن ظروف القول وملابسات العصر ومهارج الإنشاد ، ومتخلصا من مركبات الانحياز للشاعر أو التألب عليه ، وسيرى أن حكم التاريخ كان صائبا .

أما نحن فقد عرضنا شعر شوقي على مجاهر البحث العلمي من زاوية لسانية أسلوبية وتتبعناه في أقسام الكلام وهياكله ومستوياته ، وتأملناه في مداه وغاياته ، وقلبناه تقليبا ، فانتهينا إلى أنه من خالص شعر العرب وصافيه ، لا تشوبه شائبة إلا بقدر ما يلزم الوردة الجميلة من الشوك .

ولقد اجتهدنا في البحث عن بصمات شوقي في « الشوقيات » فوقعنا فيها على بصمات عمالقة الشعر العربي القديم . وهذه حقيقة لا تحطّ من حظّ شوقي ولا ترفع من حظّ القدماء بصفة خاصة ، ولكنها تبين كيف أن الفنّان الحقّ – وشوقي فنّان حق – يستطيع أنْ يحرّر فنّه من قيدي المكان والزمان وأن يسمو بعطائه الشخصي إلى مستوى عطاء الاجيال .

وان انتهى الأمر بالبعض الى نفي الجدّة في شعر شوقي ونفي الحداثة معها ، بمقتضى قوة النزعة التقليدية فيه ، فان ذلك لا يكون الاّ لفائدة الشاعر ، لأنّه متى انتفت الجدّة والحداثة في الأثر القيم ، قام مقامها العتق والأصالة .

ان طرافة أشعار « الشوقيات » في النزعة التقليدية بالذات ، وطرافة الشعر عندنا لا تتوقف حتما على جديد المقول بقدر ما تتوقّف على اجادة الشاعر في القول . والشعر الحق هو ما كان ذا نزعات عتق وأصالة تمنحه شرعيّة الوجود وتسمح له بامكانيّة الانتساب الى تراث اللغة التي نظم بها .

فقد كان لأساليب العرب الغالبة في شعرهم أثر كبير في شعر شوقي ، لكنه أثر التبنّي يزيد شخصيّة الشاعر تركيزا ، وليس أثر الحكاية يضعف الشخصية ، ذلك أنّ هذا الأثر كان ظاهرا حينا وخفيّا حينا آخر . وقد ألفيناه – في حالة الظهور – متولّدا عن اختيار وخاضعا لنسب في الاطراد والشيوع مخالفة لنسبه في الأصول ، فكان أثر القديم في شعر شوقي متّسما بطابع الاحياء بمقتضى التصرّف المذكور . وقد ألفيناه – في حالة الخفاء – متمثّلا في قوالب ذهنية مجرّدة استطاع أن يولد منها الشاعر مقولبات محسوسة شخصيّة ، فكان أثر القديم في شعره متّسما بطابع التوليد بمقتضى هذا التصرّف الجديد .

فان لم يكن شعر شوقي مركزا لتوليد طاقات التحسيس والاشعار بوجه مخصوص ، فلقد كان مخبرا لتحويل مظاهر التحسيس والاشعار عند العرب ، وذلك بتبنيها وبلورتها في قوالب موحّدة منسجمة ، ووسمها بطابع مميّز شخصيّ. وان لم يأتنا الشاعر بالجديد الخلاّب الذي قد ينجح أو لاينجح في بناء الجماليّة العربيّة ، فقد أعاد منها بناء صور العتيق الجذّاب الذي ثبت مفعوله وتأكّدت قيمته .

فلم يضحّ شوقي بالنجاح في سبيل الابتداع كأكثر دعاة التجديد وأصحابه ، وانما هو – بدون أن يتحوّل عن مسار التجديد – ضحّى بالابتداع في سبيل النجاح المضمون . وقد أراد هذا النجاح المضمون لنفسه لأنّه واقعيّ لا يفرّط في الامكانيات الغزيرة المتوفّرة ، وأراده للعربية بعد عهود الانحطاط التي عرفتها قبله ، لأنّه غيور عليها يريد اصلاحها .

لقد آثر شوقي أن يكون له دور المصلح الغيور على أن يكون له دور الرائد المغرور . ولئن كان اصلاح المصلح أقلّ خطرا من ريادة الرائد ، فانه أكثر خطورة منها .

هكذا نجح شوقي في أنْ أعدّ ديوانا من الشعر هو في الحقيقة قاموس حيّ لمفردات اللغة التي فقدت بعض مظاهر الحيويّة في الاستعمال ، وهو قاموس حيّ لهياكل الكلام المؤدية الخلاقة دون غيرها ، وبصرف

النظر عن حظها من الثبوت أو التحوّل ، وهو دستور حيّ لأصول الأساليب العربيّة في نظم الشعر ومعرض لطاقات التوليد فيها ، وامكانيات التوليد الشخصيّة .

ان خصوصيّة ديوان شوقي في كونه خلاصة العطاء الذي قدّمته الأجيال العربية المتلاحقة في فنّ الشعر . انّه ملحة الختام لقصّة الشعر الحقّ عند العرب ونقطة النهاية لعمل اكتمل أحسن اكتمال .

ولقد بدأت بعد شوقي قصّة للشعر العربي جديدة ، لكنها مازالت الى اليوم متعثّرة . وقد يكتب لبعض أسسها الرسوخ والتمكّن في مستقبل ، ولن يكون الحكم عليها لنا على كلّ حال .

أمّا أسلوب شوقي في شعره فقد كان يتغذّى من رصيد ثقافي واسع . فخرج يمثّل عصارة مصفاة من التراث العربي الفنّي ومن المعارف العربية الانسانية ، الى جانب تصويره تجربة طويلة للحياة والأحياء كانت للشاعر ، واعرابه عن موقف لطيف كان له منهما .

فهو يعكس معرفة دقيقة باللغة العربية ، واستيعابا كبيرا لمظاهر التصلّب والمرونة فيها ، ودراسة مركزة لشعر العرب وأساليبهم فيه ، والماما وافيا بكبار الأحداث التي في تاريخ مصر والعرب والاسلام ، وشعورا ساميا بالقيم الأخلاقية الخالدة ، ونظرا سريعا في طبيعة مشرقية بدوية ، ويكشف أحيانا عن نزعات انسانية مشتركة لا تقلّ حماسة عن انسانيات أكبر المفكّرين تحرّرا رغم أنّ شوقي عاش في القصر وكان مواليا لصاحب الأمر .

ولقد تميّز أسلوب شوقي في شعره بالتوازن بين طاقتيه : الاخبارية والايحائية . اذ لم نر الشاعر ضحّى بالمستوى الاخباري في كلامه ولا قصّر في السموّ به الى المستوى الايحائي بل حافظ على درجة متساوية في المستويين . فلم يبن أسلوبه على الاغراب المفرط ولا أقامه على التقرير المجرّد . فقد كان الشاعر جادّا في مجاوزة تسمية الشيء باسمه الذي يدلّ عليه عادة بقدر ما كان حريصا على عدم تسميته بما لا يدلّ عليه بوجه أبلغ . فكان مدار أسلوبه في شعره على أن يحفّز الهمّة الى المعرفة ويوسع دائرتها ويوقظ الحسّ بالجمال ويهذّب الذوق في نفس الوقت . فحقّق بذلك رسالة مزدوجة : فكريّة وفنّية معا . فاذا لم يكن أثر الفن يتحدّد في « الشوقيات » بسهولة أحيانا ، فلأنه كان مشفوعا بأثر المعرفة أبدا ، ولم يكن أحد الأثرين — مع ذلك — قد أدخل الضيم على الآخر .

وكلّ جهد الشاعر كان موجّها الى اثراء الرصيد الدلالي في الكلام ، فمع حرص شوقي على أن يكون كلامه في شعره محتفظا بدلالاته الأولى ، فقد سعى جادا الى أن يقوّل الكلام أكثر مما هو قائل ، والى أن يشحن مظاهره بمزيد الدّلالة في كلّ خطوة وكل مستوى . فدلّ كلامه بالمسموع والملموس والمرئي ، دلالته بالبنية الكلّية والتركيب الجزئي ، كما دلّ بالجملة والمفرد ، دلالته بالنوع والوظيفة والصيغة ، عن طريق هذه الظواهر منفردة بصفة عامّة ، وعن طريق التفاعل الذي قام بينها بصفة خاصّة . فكان أسلوب شوقي في شعره متمثلا في فكّ الطلاسم التي في سحر اللغة ، ومتركزا على استنطاق رموزها

وتفجير طاقات الدلالة فيها الى أقصى حدّ، حتّى تكشّفت لنا حقائق الأسلوب والشعر والتفنن في الكلام .

فاذا الأسلوب صراع متواصل مستميت ضدّ اعتباطيّة الدّال ، واذا هذا الصراع يتوقّف على خلق أكثر ما يتهيّأ من امكانيات تقليب الظاهرة اللغوية في الكلام لتوفير أكثر ما يمكن من الدلالة فيها ، وهذه نزعة الى تجاوز الدلالة الأفقية الدنيا الى دلالات قصوى مختلفة الاتجاهات ومتولّدة عن تفاعل مختلف امكانيات التقليب التي يخلقها الشاعر في الكلام .

واذا الشعر سجلّ أوفى لمدى انتصار الشاعر في هذا الصراع ، من حيث هو يمثل درجة الكلام التي تبلغ فيها علاقة الدالّ بالمدلول أقصى حدودها في التحوّل من علاقة اعتباطية الى علاقة مبرّرة .

واذا التفنّن في الكلام عمليّة تبقى في كل الحالات رهينة اشباع الدوالّ بالمدلولات .

ولقد بلورت لنا دراسة شعر شوقي نظام اللغة العربية في أبرز سماته ، فاذا هو نظام مستحكم الأصول ، بيّن المعالم ، منيع الحصن ، مع أنه ثري الرصيد ، رحب الساحة ، وهذا يوضّح الحدّ الكبير الذي بلغته كثير من قواعد العربية في الثبوت ويدلّ في نفس الوقت على الطاقة الكبيرة التي تتميّز بها كثير من أشكالها المجرّدة لاستيعاب المظاهر التطبيقيّة المتنوّعة ، بحيث لم تكن اللغة العربية متحجرة ولا متجمدة رغم هذا الاستحكام وهذه المنعة ، ولا كانت فوضوية ولا مائعة رغم هذا الثراء وهذه المرونة .

ولم يتجرأ شوقي على اللغة بالخرق ولكنه توصّل الى الطرافة في كثير من كلامه بعدم الاقتصار دائما على المظاهر الشائعة فيها ، فكان يتهيّأ له أن يستحسن الامكانية الشاذة فيها أو القليلة الأثر في كلام العرب ، فيجربها في كلامه بأشكال توهم بأنّه ارتضى فيها الخطأ واللحن ، وما هي في الحقيقة الا صورة تطبيقية لحالات تبيح اللغة اجراءها ، لأنها جرت في وقت من الأوقات أو في مذهب مدرسة من المدارس .

وقد بيّنت لنا دراسة شعر شوقي من ناحية أخرى أن قوانين نظم الشعر التي استقرت مع أوائل نقاد الشعر العربي صالحة — بلا زيادة فيها ولا انتقاص — لتنظم شعر المحدثين ، بل لم تخامر الشاعر فكرة البحث عن بديل لها ولا ظهرت معه نزعة الى التحول عنها ، لأنّ همّ الشاعر — كما تبينّا — كان مركّزا على أن ينظم شعرا عربيّا أوّلا ، أما أن يكون شعره حديثا فذلك من تحصيل الحاصل . ولم يكن همه أن ينظم شعرا حديثا أولا ثم أن يبحث له عن نسبة مّا الى شعر العرب .

وقد قادنا البحث في شعر شوقي الى أن نعدّ العجز من بيت الشعر بل المقطع منه بصفة أخصّ ، مركز الثقل في القصيدة العربية ، والى أن نعتبر عمليّة القطع أبرز مميّز للشعر في كلام العرب ، وأن نحدّ الشعر العربي الحقّ بأنّه الكلام الذي يلتزم فيه الشاعر بضرورة القطع ويوفق في احترامها .

فلم تكد تستقيم لنا كثير من العلل والأحكام ولا كادت تتكشف لنا كثير من الحجب الا باحتكامنا الى مقاطع الأبيات وخصائصها .

فظاهرة القطع – في رأينا – تجمع أبرز مميّزات الشعر العربي ، ولذلك نرتضيها عنوانا لجميعها . ذلك أن القطع يقتضي اخراج الكلام موزونا مقفّى ، ومقيّدا لحدود الوحدات المادّية فيه محرّرا لطاقات الدلالة المعنوية في نفس الوقت . فمن المقطع يبدأ بيت الشعر واليه ينتهي ، ومن المقطع تشعّ موادّ البناء وعنده تكتمل ، وفي المقطع تتولّد لبنات الأفكار وفيه تنضج .

واذا اتضح أن المقطع هو الحجر الأساسي في البيت وفي القصيدة سهل الاقتناع بدوره الكبير في تمييز الشعر العربي الكلاسيكي ولم نجد في هذا الصدد من آراء الناظرين في مميزات الشعر العربي ما بلغ سداد قول القائل من العرب :

« النّاس موكلون بتفضيل جودة الابتداء ، وبمدح صاحبه وأنا موكّل بتفضيل جودة القطع ، وبمدح صاحبه . وحظ جودة القافية – وان كانت كلمة واحدة – أرفع من حظ سائر البيت » (1) .

وعلى هذا الأساس تكون العملية الشعرية كلّها قائمة على ذهاب وايّاب متناوبين دائمين ، ينطلق فيها الشاعر من مقطع البيت الى مطلعه فمن مطلعه الى مقطعه مرورا بما بين الطرفين من حشو ، انطلاقه من مدلول الكلام الى داله ، ومن داله الى مدلوله ، وبذلك يتوصّل الى زرع كلام في كلام ويتحدّى سحر اللغة بسحر البيان . فما الشعر الا لغة موحية خاصّة يخلقها الشاعر لسدّ قصور اللغة المشتركة المخبرة .

ومن شأن الدراسات الأسلوبية التطبيقيّة المتعدّدة أن تصحح كثيرا من المقاييس النقدية وتمدّ النقد الأدبي بمقاييس موضوعية جديدة ، غير مجاوزة في ذلك حدود المعطيات اللّسانية طبعا ، ولكن المعطيات اللّسانية هي أبرز سمات الظاهرة الأدبية .

ولقد صححت في ذهننا دراستنا الأسلوبية لشعر « الشوقيات » جملة من مسائل النقد وكشفت لنا بصفة خاصة الزيف الذي تقوم عليه القضيّتان الرّئيسيتان في النقد الأدبي : قضية الشكل والمضمون من ناحية ، وقضيّة الطرافة والتقليد من ناحية أخرى .

فقد تبيّن في عملنا أنّ مختلف المظاهر التي يستوعبها ما يسمّى عادة بـ « الشكل » ، انما هي التي تولّد شعريّة الشعر وأنّها بمقتضى ذلك هي التي تمثل مضمون الكلام الشعري الحقّ وأنّ ما دونها من أغراض وموضوعات ومعان ، تمثل المضمون الفكري الذي لا يختصّ بكلام معيّن .

---

(1) رواه الجاحظ في البيان والتبيين ، ج 1 ص 116 ، وقد أخذه عنه ابن رشيق في العمدة ، ج 1 ص 216 ، ولكن بين النصين اختلاف .

هكذا يفقد مفهوم « الشكل » كلّ معنى في تقديرنا ويتفرّع مفهوم المضمون فرعين : المضمون الفنّي الخاص الذي يعوّل عليه في تمييز كلام عن آخر ، وأسلوب عن آخر ، والمضمون الفكري العام الذي يعوّل عليه في تبيّن حدود المعرفة ومداها .

وفي تصوير الجمال وتذوقه لا معنى للطرافة والتقليد ، لأنّ جوهر الجمال واحد ومعانيه قابلة لتقع في قبضة الفنّان أيّا كان ، وما يوسع الفنّان أن يزيد فيها شيئا أو ينقص .

وليس تضاعف لذّة المتذوّق بمتأت من توفّر جديد اللبنات في صور الجمال ، وإنما العبرة هي في كل ذلك بإجادة الفنّان في التصوير أو الاخفاق ، وفي مظاهر الاخراج ومدى ملاءمتها للمقامات المختلفة .

بهذه الاضاءات المختلفة والتصحيحات ، تكون الدراسة الأسلوبية قد تجاوزت بنا التحقيق في أسلوب الشاعر إلى إدراك العمق في شعره ، فإلى تدقيق مفاهيم الأسلوب والشعر والتفنّن في عموم الكلام ، فإلى الالمام بخصائص نظام العربية ، فإلى الوقوع على مميزات الشعر العربي ، وقد انتهت بنا إلى تدقيق الموقف النقدي من الأثر الأدبي عموما . ولذلك نعلّق آمالا عريضة على الأسلوبية التطبيقية ، ونتوقّع أن يكون لها تأثير كبير في مستقبل البحث اللغوي في العربية .

الفهـــارس

- قائمة المصادر والمراجع المذكورة
- أراجيــز « الشوقيات »
- الأشعار التي على نمط الأراجيز في « الشوقيات »
- القصائد التي على نمط الموشح في « الشوقيات »
- فهرس الموافقات بين مقاطع شوقي ومقاطع المعارضات
- فهرس الأبيات الحكمية في « الشوقيات »
- فهرس مبوب لمادة « و ـ ط ـ ن » وصيغها ومعانيها في « الشوقيات »
- فهرس لمفرد « فتى » وجمعيه « فتية » و« فتيان » ، ومصدره « فتوة » ، وصفته « فتي » ، مبوبة حسب معانيها في « الشوقيات »
- فهرس استعمالات الرابط « ثم » في « الشوقيات »
- فهرس المواضيع .

قائمة المصادر والمراجع المذكورة

شعـر شوقـي

— « الشوقيات » ، 4 أجزاء ، بيروت — د. ت .

— الشوقيات المجهولة ، جزآن (ج 1 سنة 1961 وج 2 سنة 1962) مصر . حققها محمد صبري وقدمها مع « دراسات وأضواء جديدة على حياة الشاعر وعصره وأدبه » .

— دول العرب وعظماء الاسلام ، مصر 1933 .

وهي أرجوزة ، مصرعة الأبيات متنوعة القوافي ، وتقع في 1395 بيت .

أمهـات الكتـب

— القرآن الكريم ، منقحا على الرسم العثماني ، ط. مصر ، د. ت .

— مجمع اللغة العربية ، معجم ألفاظ القرآن الكريم ، جزآن ، مصر ، ط. 2 ، 1970 .

— ابن منظور ، لسان العرب ، 15 جزءا ، بيروت ، 1968 .

— دائرة المعارف الاسلامية ، الطبعة الجديدة E. I. 2 في الفصول التالية باللغة الفرنسية :

بلا (Pellat) ، فصل : « حيوان » (القسم الأول) .

وفصل : « حكاية » (القسم الأول) .

— ابن شنب وبونبيكر (Bonebakker) ، فصل : « قافية » .

— فايل (Weil) ، فصل « عروض » .

— كاهان (Cahen) ، وتاشنار (Taechner) ، فصل « فتوة » .

— لجنة التحرير ، فصل « فتى » .

كتب نصوص الأدب

1 ـ مصادر شعرية :

ـ البحتري :

الديوان ، بيروت ، 1965 ـ تحقيق حسن كامل الصيرفي .

ـ البوصيري :

بردة المديح ، تونس ، د. ت .

ـ أبو تمـــام :

الديوان ، بشرح الخطيب التبريزي ، مصر ، 1964 ـ تحقيق محمد عبده عزام .

ـ الحصري (علي) :

قصيدة : « يا ليل الصب » في مجموع « أبو الحسن الحصري القيرواني » لمحمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحيى ، تونس ، 1963 .

ـ ابن الخطيب (لسان الدين) :

الموشح في مقدمة ابن خلدون ، القاهرة ، د. ت .

ـ الرضي (الشريف) :

الديوان ، 2 ج ، بيروت ، 1310هـ ـ تحقيق أحمد عباس الأزهري .

ـ ابن زريق :

العينية في مجموع « جواهر الأدب » في إنشاء وأدبيات لغة العرب ، ج 2 لأحمد الهاشمي ، مصر ، 1319هـ .

ـ ابن زيدون :

الديوان ، بيروت ، 1964 .

ـ ابن سينا :

العينيـة في كتاب « الـروح الخالـدة : نظـرات في عينيـة .... الرئيس ابـن سينا » ، لعلي نصوح الطاهر ، الأردن ، 1379هـ/1960م .

ـ صبري (اسماعيل) :

الديوان ، القاهرة ، 1938 ـ جمعه حسن رفعت بك وحققه أحمد الزين .

ـ أبو عبيدة :

نقائض جرير والفرزدق ، 3 ج ، ليدن ، 1905 .

– المتنبي :

الديوان ، بيروت ، 1958 .

– المعرّي :

سقط الزند ، بيروت ، 1963 .

– أبو نواس :

الديوان ، بيروت ، 1962 .

2 – مصادر قديمة متنوعة :

– ابن هارون (سهل) :

كتاب النمر والثعلب ، تونس ، 1973 – قدم له وحققه ونقل نصه إلى الفرنسية عبد القادر المهيري .

– ابن المقفع :

كليلة ودمنة ، تونس ، د. ت .

– الجاحظ :

رسالة الحنين إلى الأوطان ، ضمن مجموع رسائله ، ج 2 (ص 383–412) القاهرة ، 1964 ، تحقيق عبد السلام محمد هارون .

– الميداني :

مجمع الأمثال ، 2 ج ، ط 2 ، مصر ، 1959 – تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد .

كتب في نحو العربية ، قديمة وحديثة

– ابن هشام :

مغني اللبيب ، 2 ج ، بيروت ، د. ت. – تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد .

– ابن يعيش :

شرح المفصل ، 10 ج ، القاهرة ، د. ت. – تحقيق لجنة من العلماء .

– بلاشار (Blachère) وقوديفروا دي مومبين (gaudefroy-Demombynes) :

نحو العربية الكلاسيكية (grammaire de l'arabe classique) باللغة الفرنسية ، باريس ، 1937 .

– حسن (عباس) :

النحو الوافي ، 4 أجزاء ، القاهرة ، 1968–1971 .

كتب أصول الأدب العربي والبلاغة ونقد الشعر

- الآمــدي :

الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، القاهرة ، 1944 ــ تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد .

- ابن الأثيــر :

المثل السائر ، 4 أجزاء ، القاهرة ، 1960ــ1962 ــ قدم له وحققه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانــة .

- ابن الأثيـر :

الجامع الكبير ، العراق ، 1375هـ/1956م ــ تحقيق مصطفى جواد وجميل سعيد .

- الجاحــظ :

البيان والتبيين ، 4 أجزاء ، ط 3 ، القاهرة ، 1968 ــ تحقيق عبد السلام محمد هارون .

- الجرجاني (عبد القاهر) :

دلائل الاعجاز ، ط 5 ، مصر ، 1372هـ ــ صحح أصله الشيخان : محمد عبده ، ومحمد محمود التركزي الشنقيطي ووقف على تصحيح طبعه وعلق حواشيه ناشره السيد محمد رشيد رضا .

- ابن جعفر (قدامة) :

نقد الشعر ، ط 2 ، مصر ، 1962 ــ تحقيق كمال مصطفى .

- ابن أبي الحديد :

الفلك الدائر على المثل السائر ــ طبع إثر المثل السائر لابن الأثير ونشر معه .

- ابن رشيق :

العمدة ، 2 ج ، مصر ، 1934 ــ تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد .

- السكاكي ، مفتاح العلوم ، ط 1 ، مصر ، 1356هـ/1937م .
- العسكري :

كتاب الصناعتين ، ط 1 ، مصر ، 1371هـ/1952م ــ تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم .

- ابن قتيبـة :

تأويل مشكل القرآن ، ط 2 ، القاهرة ، 1392هـ/1973م ــ شرحه ونشره أحمد صقر .

- القرطاجني (حازم) .

منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تونس ، 1966 ــ تقديم وتحقيق محمد الحبيب بلخوجة .

- المبــرد :

الكامل ، مصر ، د. ت. ــ حققه محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاتة .

– ابن المعتز (عبد الله) :
كتاب البديع ، لندن ، 1935 – حققه اغناطيوس كراتشكوفسكي .
– ابن وهب :
البرهان في وجوه البيان ، القاهرة ، 1967 – تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي .

دراسات حديثة خاصة باللغة والآداب العربية

نضم إلى هذا الباب الدراسات اللسانية والدراسات اللغوية ذات المنازع التقليدية والدراسات التي لم تكن لغوية في منطلقاتها ولكنها تعرضت إلى قضايا لغوية .

ومن هذه المراجع ما كان نظريا ومنها ما كان تطبيقيا ، ومنها العام ومنها الخاص بقضية لغوية محدودة أو بأثر أدبي معين .

فمن المراجع العامة التي أفدْنا منها لا سيما في باب الموسيقى من القسم الأول :

– أنيس (إبراهيم) :
الأصوات اللغوية ، ط 5 ، مصر ، 1975 .
– أنيس (إبراهيم) :
– في موسيقى الشعر ، ط 3 ، مصر ، 1965 .
– أنيس (إبراهيم) :
دلالة الألفاظ ، ط 3 ، مصر ، 1972 .
– الجارم (علي) ومصطفى أمين :
البلاغة الواضحة ، ط 22 ، مصر ، 1393هـ/1973م .
– ابن الشيخ (جمال الدين) :
الانشائية العربية (Poétique Arabe) باللغة الفرنسية ، باريس ، 1975 .

ومن المراجع العامة التي عدنا إليها بدون أن نفيد منها في غير فكرة عابرة أو ملاحظة جزئية :

الجندي (درويش) :
علم المعاني ، مصر ، د. ت .
– السامرائي (إبراهيم) :
من معجم المتنبي ، بغداد ، 1977 .
– طحان (ريمون) :
الألسنية العربية ، ط 1 ، بيروت ، 1972 .

— الطرابلسي (محمد الهادي) وعبد السلام المسدي :
الشرط في القرآن ، بحث أعدّ في نطاق « قسم الألسنية » بمركز الدّراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية بتونس ، برنامج ، 1975 (تحت الطبع) .

— عيّاد (شكري محمد) :
موسيقى الشعر العربي ، ط 1 ، القاهرة ، 1968 .

— كانتينو (Jean Cantineau) :
دراسات في لسانيات العربية (Etudes de linguistique arabe) باللغة الفرنسية ، باريس ، 1960 .

ويتصل بالمراجع المذكورة كتاب :

— البستاني (انطوان مسعود) :
البلاغة والتحليل ، بيروت ، 1971 .

غير أن هذا الكتاب المدرسي خال من كل قيمة سواء في تمهيداته النظرية أو في مشاريعه التطبيقية ، وقد اتفق لنا أن أحلنا عليه للتنبيه على خلوه من الفائدة .

أما الفصول المستقلة الخاصة الداخلة في هذا الباب فهي :

— الشنوفي (علي) :
لفظة « أمر » في القرآن ، حوليات الجامعة التونسية ، عدد 8 ، 1971 ، ص 167—205 .

— الطرابلسي (محمد الهادي) :
مظاهر التفكير في الأسلوب عند العرب ، ضمن مجموع « قضايا الأدب العربي » ، نشر مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية ، تونس ، 1978 .

— مصلـح :
الشكل في شعر أبي القاسم الشابي ، مجلة « فكر وفن » الألمانية عدد 29 ، 1977 .

— مقدسي (فائز) :
الأسلوب وجدلية اللغة العربية ، مجلة المعرفة السورية عدد 178 ، كانون الأول ، 1976 ، ص 41—57 .

— اليعلاوي (محمد) :
مشكلة الدوائر الخليلية ، حوليات الجامعة التونسية ، عدد 4 ، 1967 ، ص 101—120 .

— فـاداي (Jean Vadet) :
مساهمة في تاريخ العروض العربي (Contribution à l'histoire de la métrique arabe) بالفرنسية ، مجلة ARABICA مجلد 2 عدد 3 ، 1955 ص 313—321

ومن المراجع التي عدنا إليها ولم تكن لغوية في منطلقاتها :

– بلاشـــار Régis Blachère :

تاريخ الأدب العربي (Histoire de la Littérature Arabe) بالفرنسية، 3 أجزاء، باريس، 1952 .

– حجاجي (حمدان) :

حياة وآثار الشاعر الأندلسي ، ابن خفاجة ، الجزائر ، 1974 . مع الملاحظ أن أول صدور الكتاب كان باللغة الفرنسية وذلك في الجزائر ، 1973 .

نضيف إليهـــا :

– البستاني (سليمان) :

مقدمة الالياذة ، سلسلة الروائع ، العددان ، 44 و45 ط 1 ، بيروت 1953 .

– المعلوف (عيسى اسكندر) :

معارضات قصيدة « يا ليل الصب » للحصري القيرواني ، مصر ، 1921 .

مراجع حديثة عامة في اللسانيات والاسلوبية

1 – في اللسانيات وباللغة الفرنسية :

– سوسيــر Ferdinand De Saussure :

دروس في اللسانيات العامة ، Cours de Linguistique générale باريس 1971 – نشره تلميذاه : بالي (Charles Bally) وسيشيهي (Albert Sechehaye)

– جاكوبسون (Roman Jakobson) :

رسالة في اللسانيات العامة ، (Essais de Linguistique générale) ، باريس ، 1963 – نقله إلى الفرنسية روفاي (Nicolas Ruwet)

2 – في الاسلوبيـــة :

باللغـة الفرنسية :

– ريفاتـــار (Michael Riffaterre) :

رسالة في الأسلوبية الهيكلية ، (Essais de stylistique structurale) باريس ، 1971 .

– قيـــرو (Pierre Guiraud) :

الأسلوبية (La Stylistique) ، سلسلة « ماذا أعـرف ؟ » « Que Sais-je ? » عـدد 646 ط 5 ، باريس ، 1967 .

— قيـرو :
رسالة في الأسلوبية Essais de stylistique ، باريس ، 1969 .

— قيـرو وكوانتز (Pierre Kuentz) :
الأسلوبية : قراءات : (La stylistique : Lectures) ، باريس ، 1970 .

باللغـة العربيـة :

— المسـدي (عبد السلام) :
الأسلوبية والأسلوب ، ليبيا — تونس ، 1977 .

وهذا مدخل إلى الاسلوبية مفيد من حيث هو يعالج بعض قضاياها الرئيسية لولا أنه غير هين القراءة على المتعلم المبتدي .

— أبـو ملحم (علي) :
في الأسلوب الأدبي ، بيروت ، 1968 .

وهذا كتيب من المحاولات الأولى في دراسة الأسلوب والأسلوبية باللغة العربية في ضوء اللسانيات الحديثة ، ولكنه سريع خاطف ، مشوش الأفكـار . وقد كاد صاحبـه يقتصر فيه على ترجمـة بعض آراء الغربيين بدون توفيق ولاحسن اختيار .

***

نضيف إلى ذلك فصلين لنا في طريق النشر ركزنا فيهما البحث على الاختيارات التطبيقية والمنهجية في الدراسة الأسلوبية :

— الطرابلسي (محمد الهادي) :
دور الأسلوبية التطبيقية في وصف نظام اللغة ، ملتقى ابن منظور بقفصة ، تونس ، 1978 .

— الطرابلسي (محمد الهادي) :
في منهجية الدراسة الأسلوبية ، ملتقى الألسنية والعربية ، تونس ، 1978 .

دراسات حديثة بالفرنسية في الانشائية والأسلوبية
خاصة باللغة والآداب الفرنسية

— بـالي (Charles Bally) :
مصنّف في الأسلوبية الفرنسية ، (Traité de stylistique française) ط 3 ، بـاريس ، 1951 .

— كوهين (Jean Cohen) :
بنيـة الكلام الانشائي (Structure du Langage poétique) ، باريس ، 1966 .

— بـاران (Monique Parent) :

فرانسيس جامس : لغتـه وأسلـوبـه : (Francis james : Etude de Langue et de style) باريس 1957 .

وهذا الكتاب الأخير عمل تطبيقي بحت ويعتبر من الدراسات الأولى المطبقة على الأدب الفرنسي والتي توجه إليها كثير من النقد .

مراجع حديثة لدرس شعر شوقي

خصّ شوقي بدراسات عديدة ومتنوعة ومختلفة مدى وعمقا . وقد بدأت حركة البحث في شعره منذ آخر حياته ، ولكنه لم يحظ بدراسة علمية شاملة إلا بعد مرور أكثر من أربعين سنة على وفاته .

فقد ناقش بودو لاموت (Antoine Boudot-Lamotte) في نطاق -كتورا الدولة أطروحته ،«أحمد شوقي : الرجل وأعماله»(بحث مصور على نسخة مرقونة في 2 ج) في جانفي سنة 1974 ، فسـد بذلك فراغا في مكتبة العربية وأنصف الشاعر بعض الانصاف ، لكنه لم ينصف شعره . فقد غلبت في هذا البحث دراسة الرجل على دراسة أعماله .

من ذلك أن المؤلف عقد فصلا من فصول كتابه لدراسة « فن الشعر » (ج 2 ص 431—506) ، لكنه مر فيه مرا سريعا على بعض مظاهر الأسلوب في شعر شوقي ، وأقامه على ملاحظات عابرة لا تفي بالحاجة ولا تصور الواقع في شعره .

وفيما يلي تقدم المراجع التي درست شوقي واتفق لنا أن أحلنا عليها في بحثنا ، ونرتبها ترتيبا أبجديا بدون تعليق آخر سوى أن نقول إنها في الجملة تتدرج في نطاق حركة البحث الانطباعي .

1 — كتب خاصة بشوقي أو بالمقارنة بينه وبين شعراء آخرين :

— حسن (عبـاس) :

المتنبـي وشوقي ، مصر ، 1964 .

— حسين (طـه) :

حافظ وشوقي ، ط 4 ، مصر ، 1958 .

— الحوفي (أحمد محمد) :

وطنية شوقي ط 3 ، مصر ، د. ت. ، وصدرت طبعته الأولى سنة 1955 .

— ضيف (شوقي) :

شوقي شاعر العصر الحديث ، ط 2 ، مصر 1955 .

— عبد الحليم (أحمد زكي) :

أحمد شوقي شاعر الوطنية ، بيروت ، 1958 .

– فهمي (ماهر حسن) :

شوقي ، شعره الاسلامي ، مصر ، 1959 .

– كرو (أبو القاسم محمد) .

شوقي وابن زيدون في نونيتيهما ، تونس ، 1954 .

وباللغة الفرنسية ، بحث ما زال مرقونا لـ :

– ابن وناس (رفيق) :

«شوقي» مؤلفا مسرحيا» وقد ناقشه صاحبه في نطاق دكتورا الدرجه الثالثة ، بباريس سنة 1976 .

2 – فصول خاصة بشوقي أو بالمقارنة بينه وبين شعراء آخرين :

أحلنا على ثلاثة فصول نشرت جميعها في جملة أبولو المصرية في العدد الذي صدر بمناسبة وفاة شوقي ، ديسمبر 1932 .

– الشايب (أحمد) :

شوقي في الأندلس ، ص 433–447 .

– الطناحي (طاهر) :

شوقي والمتنبي في ثوب ، ص 447–457 .

– عبده (طلبة محمد) :

معارضات شوقي في الميزان . ص 457–469 .

3 – دراسات لشعر شوقي في كتابين غير خاصين به :

أحدهما بالعربية :

– مبارك (زكي) :

الموازنة بين الشعراء . انظر خاصة ص 112–241 وص 358–391 .

والثاني بالفرنسية :

– باراس (Henri Pérès) :

اسبانيا كما شاهدها الرحالة المسلمون من 1610 إلى 1930

(L'Espagne vue par les voyageurs musulmans) باريس . 1937 ؛ ص 100–120 .

اراجيــز « الشـوقيـات »

(ما كان من أشعارها على الرجز وتميز بتنوع القوافي وتصريع الأبيات)

عددها 36 وجملة أبياتها 483 . وهي من قبيل الحكايات وتقع في الجزء الرابع ، ما عدا الرسالة الشعرية التي بعث بها إلى حسين باشا فإنها إخوانية وتقع في الجزء الثاني ص 111 . وفيما يلي نحيل على الصفحات التي تبدأ فيها الأراجيز الخمس والثلاثون في الجزء الرابع :

100 — 120 — 121 — 125 — 128 — 129 — 130 — 133 — 136 — 137 — 140 — 142 — 144 — 152 — 157 — 158 — 159 — 160 — 162 — 163 — 164 — 165 — 166 — 171 — 172 — 173 — 174 — 175 — 178 — 179 — 182 — 183 — 184 — 185 — 191 .

الاشعار التى على نمط الاراجيز « فى الشوقيات »

(ما كان من أشعارها على غير الرجز وتميز – مع ذلك –
بتنوع القوافي وتصريع الأبيات)

عددها 3 وجملة أبياتها 130 وجميعها على الرمل ، لكن أولها « رسالة الناشئة » (ج 4، 38–42) وهو شعر اجتماعي ويقع في 91 بيتا ، والباقيان حكايتان : « ملك الغربان وندور الخادم » (ج 4 ، 135) في 15 بيتا و« الأسد والثعلب والعجل » (ج 4 ، 138–139) في 24 بيتا .

القصائد التي على نمط الموشح

عنوان القصيدة	موضعها	بحرها	موضوعها	الملاحظات الخاصة بها	عدد أبياتها
أبو الهول (2)	ج 1، 145	المتدارك	تاريخية وطنية	القسم الثاني من القصيدة	12
تحية للترك	ج 1، 280– 285	الوافر	مدحية (سياسية تاريخية)		80
السفور	ج 2، 40 – 43	الوافر	وصف البسفور		54
صقر قريش (عبد الرحمن الداخل)	ج 2، 171– 178	الرمل	تاريخية اجتماعية		132
معالي العهد	ج 4، 32 – 37	الوافر	سياسية اجتماعية		66
النيل	ج 4، 195	المتدارك	تعليمية (وطنية)		10
نشيد مصر	ج 4، 197	الوافر	تعليمية (وطنية)		16
نشيد الكشافة	ج 4، 199	المتدارك	تعليمية (وطنية)		16

فهرس الموافقات بين مقاطع شوقي ومقاطع المعارضات

شوقي والبوصيري :

	ش	ب
العَلَم (مكان)	1 ص	6
الحُرَم	1 و183	122
الأجم	2	138
رمي	3	71
ألم	4	9
شيَم	5	91
لم تلُم	6	10
صمَم	7	12
كرَم	9 و106	39 و161 و163
حُلُم	10	51
دَمي/دم	11	2
عِصَم	12 و23	33
سَقَم	13	7
ضَرَم	15	65
مُنقَسِم	16	43
عَنَم	18	8
أكم	19	151
أطُم	20	80
قَرِم	22	123
إرم	24	93
مُبتَسَم/مبتسِم	25	58
لم تَشِم	27	127
أدَم	28	31
لم ينَم	30	83
لمَم	33	130
تُخَم	34	23
تهم/يهم ، لم نَهِم	35	4 و48
تستَقِم/استقِم	36	28
وَخِم/وَخَم	37	129
معتصَم/اعتصِم	39	100
أمَم	41 و95	50
نَدَم	42	24 و143
يَغتنِم/مُغتَنِم	43	107
مُلتزِم	44	150
هرِم (مَمْدُوح زهير)	46	152

نَسَم : (خلق)	47 و 61	42	نعَم	93	116
ظَمِي	48	64	لم تُسِم	94 و 189	21
رَحِم	52 و 71	126	رَخَم	96	121
حَشَم	56	57	منهزِم	97	70
يتسم/مُتَسِم	57	55	لم يَقُمْ	98	68 و 103
دِمم	59	40	لم يُضَم	99	81
فَم	62	46	كَلِم	102	66
نَغَم	63	162	عرِم	103	88
العَلَم (الجبل)	64	89	كَمِي	108	133
لَمَم	65	86 و 156	بُهم	109	135
مُتَّهم	67	85	مصطدَم	110	128
عِظَم	68	45	ملتثِم	111	59
مُنصرِم	69	146	يتُّم	113	140
قِدَم	70 و 125	1 و 92	قِسَم	114	157
فَهِم	72	104	نَعَمْ	115	36
مُنتظِم	73	90	عَمَمْ	184	153
هِمَم	74	56	ينحسِم/مُنحسِم	121	11
ظُلَم	75 و 112	54 و 108	لم يجِم/تجِم	126	136
عَجَم	76	35	محترِم	128	149
صنم	78	69	ذِمَم	129	147
عِم	80	77	أمَم	130	118
غَنَم	81	119	دُهْم	132	87
قَدَم	83 و 101	73 و 148	لم تصِم/يصِم	133	20
العَلَم : (الراية)	84 و 143	111	مضطَرِم	137	5
لُجُم	86	17	لم يرِم	138	109
رَسْم	87	106	قَسَم	140	76
تُهَم	88	13	قِيَم	141	98
استلِم/مستلَم	90	82	مُلتطَم	142	124
قلَم	91 و 119	155	يحسُم/لم تحسُم	144	79
حِكَم	92	41	هَرَم	145	14

النعَـم	148	142
حُـزُم	150	134
شبَـم	151	101
ينهدِم/منهدِم	153	117
سلَـم	158	96
هـَم	165	53
مزدحِـم	167	115
سلَـم	168	132
منفصِـم	170	38
خِـدَم	172	141
محتلِـم	173	84
لم يدُم/لم تدم	175	94
كلّهم	177	52
منسجِـم	178	160
ورَم	179	30
سأم	180	99
حـرَم	181	97
حَمِـي	182	75
عَـدم	186	1ص و34
نِقَـم	187	61
منْتقِـم	188	154
مختتَـم	190	60

شوقي والبحتري :

	ش	ب
أنـس	1	9 و33
مس	2 و86	7
خلَس	3	29
جَـرس	6 و17	25
جِنْس	9	52
أرْسي/مُرسي	11 و55 و69	39
مَكْس	12	15
نفسي	13	1ص و32
حِسّي	15	45
يمسي/أمسي	16	10
نِكْس (ضعيف دنيء)	18	44
عِرْس : (عَروس)	19 و24	37
لُبس	21 و90	18
المتحسّي	22	31
يخسي	23	14
نَحْس	28	38
لَبْس	36	21
وَكْس	39	6
فُرُس	42	22
تُرُس	43	26
رمس	47	19
عنس	49	11
خمسي	53 و72	49
حلسي	57	34
دِرفس	62	23
قدس	68	41
دمقس	73	40
لمس	76	28
شُمُس	77	8
نُكس	78 و87	2
بِـرس	81	42
ينسي/تنسي	82	13
عِرس (حفل ـ)	83	20
ورْس	89	30
شَمْس	89	30

إنس	92	43
مُلْس	94	16
بَخس	97	3
خرس	98	27
أمس	99	48
جِبس	101	1
أس	102	56
لُعْس	105	47
غَرْسي	106	53
تأسّي	110	50

شوقي وابن الخطيب :

	ش	خ
غَلَس	1	37
أندلس	2 و 36	1
نَفَس	22	21 و 26
مُفترِس	46	27
حَرَس	61	11
فَرَس	62	17
يَبَس	72 و 121	36
قُدُس	122	42
أنفُس	127	31

شوقي وابن زيدون :

	ش	ز
عوادينا	اص	43
أفانينا	7	31
يثنينا	11	47
دينا	13 و 42	9

نَسْرينا	15	30
أمانينا	20	19
مآقينا	25	12
رَياحينا	35 و 53	17
أيدينا	45	6
تُحيينا/يحيينا	47	22
تأسينا	51	13
لِينَا	52	26
شِينا	54	16
دينا (المبني للمجهول من دان)	57	46
طِينا	58	24
ليالينا	61	14
آمينا	78	5
غِسْلينا	79	35

شوقي وأبو تمام :

	ش	ت
عَجَب	1 و 77	34
عَرَب	1	71
سَرِب	4	23
صُلُب	6	10
لم تُجِب	7	48
حَسَب	10	67
صَخِب	13	55
خُطَب	15	11
كُتُب	16	اص
قُضُب	18	36
خَشِب/خُشُب	22 و [illegible]2	25
ذهَب	23	53

كَذِب	24	4
شَنِب	28	63
رِيَب	29	2
سَبَب	30	64
منقَلَب	33	8 و35
لهب	35	26
حطب	36	58
كُرَب	39	20
أشِب	40	42
رُعَب	48	39
صَبَب	51	14
هَرَب	52	56
قُطُب	55	9
عُشُب	57	45
أب	58	15
رحب	59	21
شُهُب	60	3
حقَب	67	19
نُوَب	69	17
سُلُب	70	44
لم تُصَب/لم يُصِب	72	41
خَرِب	74	32
لَجِب	75	40
حُجُب	79	66
لم يطِبْ/لم تَطِبْ	82	60
قُشُب	83	12
طَرَب	85	57
نسب	86	70
مختضب	87	24
كَثَب	88	43

شوقي وابن سينا :

	ش	س
المطلع	2	19
الاربع	12	9
لم يُرْفَعْ	23	14
بَلقَع	33	4

شوقي والمتنبي :

	ش	م
عَظْما	2	32
يَدْمَى/أدْمَى	4	13
قِدْمَا	10	5
جِسْما	11	21
عِلْما	12	7
غَمّا	15	9
سُمّا	16	10
سَحْما	19	12
حُمّى	22	18
قُدُما	25	33
رغما	26	23
عُظْمى	28	17
يُتْما	31	27
ظُلْما	32	34
طَعْما	36	25
أعْمَى	42	19
أمّا	49	22

شوقي والمعرّي :

	ش	م
الوافي	1	24
عفاف	2	41

الالاف	3	2	الاعراف	37	50
سُلاف	7	54	الاصداف	44	6
الاضياف	11	25	الاسياف	45	11
الرجَاف	17	5	أحلاف	48	45
أثافي	18	64	نِطاف	51	29
أعطاف	21	58	الاتحاف	53	27
ضافي	22	17	الالطاف	54	56
طواف	23	35	قوافي	58	18
خوافي	26	14	خافي	59	40
الصافي	31	28	الانصاف	62	37
الأفواف	32	39	كفاف	67	اص
عبد مناف	34	3	الذرّاف	70	4
الاشراف	35	46	طاف	71	59
أسلاف	36	53	الاوصاف	72	47

فهرس الابيات الحكمية الواردة في «الشوقيات»

جملة الأبيات الحكمية 1.431

الجزء الأول .491 :

17 ، كبار الحوادث .... 22 — 29 — 37 من 48 حتى 51 — 53 — 62 — 63 - من 65 إلى 69 — 82 — 98 — 131 — 152 — 161 — 163 — 168 — 179 — 185 — 188 — 194 — 196 — 231 — 248 — 254 .

34 ، الهمزية النبوية : 12 — 22 — 29 — 34 — 46 — 53 — 70 — 71 — 77 — 86 — 99 — 100 — 101 — 105 — 110 — 116 — 122 — 124 — 126 .

42 ، صدى الحرب : من 1 إلى 5 — 24 من 35 إلى 37 — 55 — 60 — 61 — 77 — 106 — 122 — 132 — 143 — 174 — 175 — 188 — 225 — 239 — 240 — 243 — 244 — 246 — 250 .

59 ، انتصار الاتراك ... 10 من 16 إلى 20 — 39 — 41 — 72 — 76 .

64 ، بعد المنفى : 7 — 11 — 17 — 20 — 22 — 27 — 43 من 58 إلى 60 .

68 ، ذكرى المولد : 9 — 11 — 32 — 34 — 35 — 37 — 50 — 53 — 54 — 68 .

72 ، مشروع ملنر : 25 — 31 من 50 إلى 56 .

76 ، مشروع 28 فبراير : 1 ... من 4 إلى 9 — 14 — 15 — 21 — 27 .

80 ، الله والعلم : 10 .

84 ، ذكرى كارنارفون : من 1 إلى 19 — 22 — 23 .

90 ، أيها العمال : 9 — 17 — 28 — 29 .

92 ، نجاة : 4 — 15 — 43 .

98 ، إلى عرفات : 11 — 28 .

105 ، خلافة الاسلام : من 24 إلى 29 — 34 .

109 ، تكريم : 31 — 34 — 39 من 44 إلى 50 .

113 ، على سفح الاهرام : 2 — 5 — 33 — 36 .

116 ، المطرية تتكلم : 1 — 6 — 8 — 25 .

الجـزء الرابـع : 223

فهرس مبوب لمـادة «وطن» وصيغها ومعانيها

دلالة مفرد «الوطن» (استعمل المفرد 39 مرة في «الشوقيات») (1) :

1 – على معنى مادي : الوطن = المكان (في سياقين) :

– هو الملجأ ومكان الاقامة :

ج4 :
142 ، 2 .

– هو الاطار العام :

ج4 :
125 ، 4 .

2 – على معنى مجرد :

أ – الوطن : البلاد يرتبط بها الانسان ماديا وروحيا :

– قصد بها مصر ، في 25 سياقا :

ج1 :
64 ، 26 / 132، 79 و80 /
218 ، 33 / 221 ، 30 / 259 ، 1 .

ج2 :
44 ، 13 / 153 ، 41 / 164 ؛
10 ، و 44 / 190 ، 56 .

ج3 :
20 ، 22 / 42 ، 19 و25 /
62 ، 40 / 121 ، 44 / 138 ؛
17 / 161 ، 23 / 166 ، 22 .

ج4 :
24 ، 23 / 29 ، 2 / 69 ،
9 / 197 ، 5 / 199 ، 2
و16 .

– قصد بها سوريا في سياقين :

ج2 :
100 ، 38 .

ج3 :
100 ، 28 .

– قصد بها اليمن في سياق واحد :

ج3 :
169 ، 6 .

(1) لم تدخل في الحساب استعمالا كان في بيت مقتبس ، انظره في ج 2 ص 77 ، 12

– قصد بها الشرق العربي ، في سياق واحد :

ج3 :

101 ، 4 .

– أخرجها مخرج الاطلاق ، في 7 سياقات :

ج1 :

215 ، 32 / 275 ، 14 (نحيل هنـا على استعمـا اللفـظ مفردا ، وان استعمال جمعه في نفس البيت بنفس المعنى) .

ج3 :

9 ، 1 / 49 ، 18 .

ج4 :

38 ، 29 و30 (نحيل في بيت 29 على استعمال اللفظ مفردا، وان استعمل جمعه في نفس البيت بنفس المعنى) 190 ، 13.

ب –الوطن : اللحمة الجامعة نفسها . (في سياق واحد) :

ج3 :

169 ، 11 .

دلالة الجمع « الاوطان » (استعمل الجمع 45 مرة في « الشوقيات ») :

1 – على معنى مادي : الاوطان : المكان (4 مرات)

أ – الملجأ ومكان الاقامة :

ج3 :

125 ، 45 .

ب – الاطار العام :

ج1 :

109 ، 37 / 160 ، 32 (استعمل اللفظ في البيـت مرتيـن) .

2 – على معنى مجرد :

أ – الاوطان : البلاد يرتبط بها الانسان ماديا وروحيـا :

– قصد بها مصر في 14 سياقا :

ج1 :

109 ، 19 / 132 ، 87 / 208 ، 19 / 221 ، 47 / 262 ، 9 .

ج3 :

36 ، 8 / 42 ، 93 / 62 ، 58 / 184 ، 20 .

ج4 :

26 ، 13 / 76 ، 1 / 110 ، 5 / 206 ، 8 / 208 ، 14 .

– قصد بها سوريا في سياق واحـد :

ج2 :

181 ، 13 .

– قصد بها البلاد الاسلامية عمـومـا (في 7 استعمالات) :

ج1 :

42 ، 124 / 169 ، 3 / 230 ، 53 و88 / 245 ، 10 .

ج2 :

74 ، 44 .

ج4 :

17 ، 26 .

– أخرجها مخرج الاطلاق (في 13 سياقا) :

في معنى الجمع (في 7) :

ج1 :

42 ، 37 / 149 ، 12 / 253 ، 6 / 275 ، 14 (نحيل هنا على استعمال اللفظ جمعـا وان استعمل مفرده في نفس البيت بنفس المعنى) .

ج3 :
5 ، 37 / 17 ، 36 .

ج4 :
10 ، 36 .

في معنى المفرد (في 6) :

ج1 :
42 ؛ 249 / 248 ، 19 / 259 ، 18 .

ج2 :
190 ، 61 .

ج4 :
38 ، 29 (نحيل هنا على استعمال اللفظ جمعا وان استعمل مفرده في نفس البيت بنفس المعنى) 142 ، 23 .

ب ــ استعمال الجمع « أوطان » مرتين في البيت بمعنيين مختلفين (6 استعمالات) :

ــ قصد بالأول مصر وقصد بالثاني مصر أيضا أو مطلق معنى الوطن :

ج2 :
142 ، 8 .

ــ قصد بالأول مطلق معنى الوطن وبالثاني مصر :

ج3 :
157 ، 39 .

ــ قصد بالأول سوريا وبالثاني جمع « وطن » :

ج2 :
100 ، 31 .

دلالة لفظ « الموطن » :

1 ــ الملجأ ومكان الاقامة :

ج2 :
129 ، 7 .

ج3 :
80 ، 32 .

2 ــ الاطار العام :

ج4 :
138 ، 11 .

3 ــ المشهد من مشاهد الحرب :

ج1 :
253 ، 75 .

دلالة جمع « الموطن »

الوطن :

ج4 :
32 ، 52 .

دلالة لفظ « الوطنية »

1 ــ شعور بحب الوطن وصفة في الدفاع عنه :

ج1 :
221 ، 41 و46 .

ج3 :
138 ، 23 .

2 ــ الوطنيون ، تعبيرا عن الموصوف بالصفة :

ج2 :
187 ، 15 .

دلالة لفظ « الوطنيات » :

مظاهر الوطنية : (مظاهر الشعور بحب الوطن ومظاهر الدفاع عنه) :

ج3 :
174 ، 36 .

فهرس لمفــرد «فتــى»

وجمعيْه «فِتْيَة» و«فتيان»، ومصدره «فُتُوَّة» وصفته «فَتِيّ»، مبوبة حسب معانيها في «الشوقيات»

3 — في معنى البطل في السياسة أو الحرب (26 استعمالا) :

ج1 :
42 ، 173 و186 (في البيت الأخير استعمل المفرد مرتين) 59 ، 88 | 72 ، 50 | 84 . ١٣ | ١٠٢ ، ٤١ | ١٠٩ . 29 | 163 ؛ 20 و45 | 173 ؛ 25 / 188 . 6 / 225 ، 10 / 226 ؛ 9 .

ج2 :
6 . 6 / 18 . 65 / 74 ؛ 35 / 102 . 12 .

ج3 :
20 . 6 / 97 . 19 / 140 ؛ 8 (استعمل فيه المفرد مرتين والجمع مرة) 157 . 30 (استعمل فيه المفرد مرة والجمع مرة) .

ج4 :
38 . 46 .

4 — في معنى الرائد أو المبرّز في ميدانه (15 استعمالا) :

— الكريم :

ج2 :
77 . 33 .

ج3 :
51 . 11 .

ج 4 :
56 . 2 .

— المبرّز في الشراب :

ج2 :
14 . 19 / 92 . 18 .

— البطل في الطيران :

ج2 :
3 ، 11 / 156 ، 11 و14 / 169 ، 11 .

— النابغ في عالم الثقافة :

ج١ :
١٥٩ ، ٥ | ٢٥٩ ؛ 24 .

ج2 :
74 ، 7 .

ج3 :
180 ، 1 .

ج4 :
21 ، 18 .

— البطل في عالم الرياضة :

ج4 :
76 ، 3 .

5 — في معنى المثل الاعلى في مكارم الاخلاق ، الكامل الأوصاف (12 استعمالا) :

— في جنس الخيول من الحيوان (استعمال واحد) :

ج4 :
214 ، 16 .

— في الناس (11 استعمالا) :

ج1 :
64 . 37 / 162 ، 14 / 211 ، 11 .

ج2 :
100 ، 28 و30 .

ج3 :
33 ، 9 و22 / 97 ، 73 / 138 ، 26 / 184 ، 14 .

ج4 :
97 ، 6 .

المصدر «فُتُوَّة» :

1 ــ في معنى الشاب تؤمل فيه البطولة :

ج4 :

106 ، 4 .

2 ــ في معنى الطاقة البطولية في الدفاع والهجوم :

ج2 :

178 ، 7 .

3 ــ في معنى البطولة عامة :

ج4 :

120 ، 6 .

الصفة «فَتِيّ» :

1 ــ في معنى الشباب تؤمل فيه البطولة :

ج3 :

174 ، 69 .

2 ــ في معنى البطل السياسي :

ج4 :

29 ، 44 .

فهرس استعمالات الرابط «ثم» في «الشوقيات»

1 ــ في الحكايات : 13 مرة ($\frac{1}{3}$ الحالات) :

الجزء الرابع

ــ 135 ، 10 .

ــ 137 ، 8 .

ــ 142 ، 17 و19 .

ــ 147 ، 6 .

ــ 148 ، 9 .

ــ 160، 5 .

ــ 162 ، 4 .

ــ 164 ، 4 .

ــ 173 ، 7 .

ــ 174 ، 10 .

ــ 176 ، 17 .

ــ 184 ، 10 .

2 ــ في القصة الغرامية في القصائد الغزلية :

8 مرات ($\frac{1}{5}$ الحالات) :

الجزء الثاني :

ــ 114 ، 3 .

ــ 118 ، 4 .

ــ 125 ، 8 .

ــ 132 ، 2 .

ــ 132 ، 5 .

ــ 139 ، 19 .

ــ 146 ، 11 .

ــ 166 ، 45 .

3 ــ في قصة المأساة في القصائد الرثائية :

8 مرات (= $\frac{1}{5}$) :

الجزء الثالث :

ــ 38 ، 7 .

ــ 42 ، 6 و93 .

ــ 154 ، 11 و12 (استعمل فيه الرابط مرتين) و13 .

الجزء الرابع :

ــ 45 ، 2 .

4 ــ في سياقات متنوعة الاغراض ولكن يغلب عليها الاتجاه الوصفي : 11 مرة ($\frac{1}{4}$) :

الجزء الأول :

ــ 17 ، 82 .

ــ 31 ، 15 .

ــ 44 ، 47 .

ــ 74 ، 40 .

ــ 150 ، 23 .

ــ 153 ، 44 .

ــ 169 ، 7 .

ــ 171 ، 45 و47 .

ــ 178 ، 29 .

الجزء الرابع :

ــ 66 ، 7 .

الملاحق

ـ ملحق (رقم١) : جدول البحور واحالات الأشعار
ـ ملحق (رقم ٢) : جدول الأشعار وعدد الأبيات موزعة على البحور
ـ ملحق (رقم ٣) : جدول الأغراض موزعة على البحور.
ـ ملحق (رقم ٤) : جدول القوافى فى الشوقيات.
ـ ملحق (رقم ٥) : معارضات شوقى المشهورة
ـ ملحق (رقم ٦) :
ـ ملحق (رقم ٧) :

ملحق (رقم ١)

جدول البحور واحالات الأشعار

الدوائر	أجزاء المشوقات / بحور العروض	ج 1	ج 2	ج 3	ج 4	المجموع
المؤتلف	الكامل	34. 84. 102. 105. 109. 113. 119. 129. 149. 151. 158. 161. 162. 163. 169. 173. 176. 180. 185. 218. 226. 230. 244. 259. 278. 291.	22. 27. 31. 33. 36. 54. 60. 64. 77. 80. 81. 84. 95. 112. 117. 18 120. 121. 121. 121. 124. 125. 126. 27 130. 133. 135. 137. 138. 139. 141. 41 143. 150. 153. 164. 166. 169. 178. 87	3. 5. 9. 12. 17. 22. 26. 33. 49. 51. 69. 71. 76. 85. 94. 104. 110. 116. 121. 144. 157. 166. 172.	10. 17. 24. 44. 45. 49. 61. 69. 74. 76. 80. 81. 92. 105. 107. 108. 113. 115. 161. 167. 168. 193. 202. 210. قسم 1 من 211. 218.	115
	الوافر	64. 68. 154. 208. 221. 226. 280.	40. 52. 63. 74. 110. 115. 115. 38 181.	20. 38. 42. 97. 184.	14. 29. 32. 56. 71. 86. 89. 95. 111. 112. 116. 154. 197. 212.	35
المختلف	الطويل	42. 80. 92. 98.	83. 109. 114. 119. 126. 129. 132. 42 144. 146.	29. 41. 80. 188. 140. 146. 181.	55. 63. 217.	24
	البسيط	59. 76. 155. 184. 190. 211. 215. 225. 245. 275. 286.	6. 100. 104. 113. 114. 117. 118. 23 137. 142. 143. 145.	62. 125.	43. 87. 110. 127. 151. 206. 208.	32
المجتلب	الرجز	145.	28. 92. 111. 158.	88.	57. 98. 100. 117. 120. 121. 122 125. 128. 129. 130. 133. 136. 137. 140 142. 144. 152. 157. 158. 159. 160. 162 163. 164. 165. 166. 171 172. 173. 174. 175. 178. 179. 182. 183. 184. 185. 189. 190. 191. 192.	48
	الهزج				83. 114. 196. 214.	4
	الرمل	90. 125. 253.	3. 18. 88. 103. 114. 116. 131. 32 156. 160. 171. 188.	14. 36. 154. 163. 174.	26. 38. 52. 106. 135. 138. 148. 150. 153. 186. 188.	31
المشتبه	الخفيف	17. 188. 239. 251.	45. 57. 79 81. 85. 87. 112. 118 129. 132. 134. 190.	53. 55. 73. 91. 101. 132. 134. 138. 142. 150.	21 .66 .78 .88 94. 109. 149.	33
	السريع	72. 116.	25. 119. 135. 136. 140.		48. 97 .132. 156 .170 .180. 204. وقسم 2 من 211.	15
	المقتضب		9.	59.		2
	المجتث				96. 141. 147. 176. 181.	5
المتفق	المتقارب	قسم 1 من 132. 159. 262.	29. 30. 134. 147. 184.	66. 83. 114. 161. 169. 180.	60. 64. 75. 91. 99* 102. 219.	21
	المتدارك	قسم 2 من 132.	14. 122.		195. 199.	5
المجموع		62	112	60	136	370

* الرقم العربي يحيل عل الصفحة التي تبدأ فيها القصيدة .

ملحق (رقم ٢)

جدول الأشعار وعدد الأبيات موزعه على البحور *

الدوائر	البحور	التام و المجزوء	القصائد 250 <	القصائد 201 — 250	القصائد 151 — 200	القصائد 101 — 150	القصائد 51 — 100	القصائد 7 — 50	ما دون القصيدة: القطع 4 — 6	ما دون القصيدة: النتف 2 — 3	ما دون القصيدة: الايتام 1	عدد الاشعار تامة ومجزوءة	عدد الابيات: التامة	عدد الابيات: المجزوءة
المؤتلف	الكامل	التام			1 153	2 236	17 1018	54 1478	1 6	8 17		83	2908	
		المجزوء					6 378	20 380	1 5	5 10		32		773
	الوافر	التام					12 781	16 386	1 4	3 8		32	1179	
		المجزوء						3 53				3		53
المختلف	الطويل		1 260				4 209	15 347	2 9	1 3	1 1	24	829	
	البسيط				1 190		4 282	23 536	2 9	1 3	1 1	32	1021	
	المديد											0	0	
المجتلب	الرجز	التام						32 465	3 17	1 2		35	482	
		المجزوء					2 134	10 218				13		354
	الهزج							4 91				4	91	
	الرمل	التام				1 132	8 583	13 374				22	1089	
		المجزوء						9 127				9		127
المشتبه	الخفيف	التام	1 264			1 110	4 228	23 590	1 6	1 3		31	1201	
		المجزوء						2 32				2		32
	السريع						1 56	10 172	2 10	2 4		15	242	
	المقتضب						1 79	1 45				2	124	
	المجتث							4 59	1 6			5	65	
	المنسرح											0	0	
	المضارع											0	0	
المتفق	المتقارب						2 119	19 496				21	615	
	المتدارك	التام						4 65				4	65	
		المجزوء					1 70					1		70
	عدد الاشعار تامة ومجزوءة		2	0	2	4	62	262	14	22	2	370		.
	عدد الابيات التامة		524	0	343	478	3355	5104	67	38	2		9911	
	عدد الابيات المجزوءة		0	0	0	0	582	810	5	12	5			1409
											المجموع....		11.320	

* ناخذ بما ذهب اليه ابن رشيق في العمدة من ان اسم القصيدة يطلق على الشعر اذا كان عدد ابياته 7 او اكثر ، ج 1 ، ص 188 — 189 . وانظر كذلك جمال الدين ابن الشيخ ص 111 .

وفي هذا الجدول وما بعده نشير الى عدد الاشعار بالرقم الاعلى في المربع ، والى عدد الابيات بالرقم الاسفل .

جدول الأغراض موزعة على البحور

الدوائر	البحور / الأغراض	السياسية	السياسية التاريخية	السياسية الاجتماعية	السياسية الدينية	التاريخية	التاريخية الاجتماعية	الوصفية التاريخية	الاجتماعية	الدينية الاجتماعية	الدينية	المدحية	الوصفية	الرثائية	الفلسفية التأملية	الغزلية	الإخوانية	العائلية	التعليمية	الفخرية	التغني بالأوطان	تعلق بالبلدان	عدد الأشعار	عدد الأبيات
المؤتلف	الكامل	9 326	4 257	2 53	2 102	1 85		2 172	21 724	1 41	2 57	1 37	8 250	25 984	3 49	22 204	2 13	3 17	4 49			3 161	115	3681
	الوافر	6 277	1 80	1 60		2 86			2 64		1 71	1 35	4 112	6 322	1 3	3 48	3 21		2 34	1 2		1 17	35	1232
المختلف	الطويل		1 260	1 12	1 52						1 42	1 38	2 20	8 294		8 101	1 10						24	829
	البسيط	2 71	2 123	2 62					5 176	1 39	1 70	3 43		2 106		10 106	1 5		2 17		1 83		32	1021
	المديد																						0	0
المجتلب	الرجز		1 39						2 86				2 112	1 40			1 17	2 27	38 513	1 2			48	836
	الهزج											1 39	1 11				2 41						4	91
	الرمل			3 161			1 132	1 73	4 178				3 129	7 387		4 51		1 10	7 95				31	1216
المشتبه	الخفيف	1 9		1 35		2 293		3 65	3 142			1 60	4 193	10 363	1 2	5 54	1 3		1 14				33	1233
	السريع	1 12	1 56						1 31				2 58		1 10	5 39			4 36				15	242
	المقتضب												1 79	1 45									2	124
	المجتث														1 7				4 58				5	65
	المنسرح																						0	0
	المضارع																						0	0
المتفق	المتقارب			2 99			1 77		3 47				4 68	6 186	1 68	1 11	1 10	2 49					21	615
	المتدارك						1 12						2 80			1 27			1 16				5	135
	عدد الأشعار	19	10	12	3	5	3	6	41	2	5	8	33	66	8	59	12	8	63	2	1	4	370	
	عدد الأبيات	695	815	482	154	464	221	310	1.448	80	460	252	1.112	2727	139	641	120	103	832	4	83	178		11.320

ملحق (رقم ٤)

جـدول القـوافي في « الشوقيـات » *

الحرف ورويه	القوافي المستخدمة	أقصى الحلق		وسط الحلق		اللهاة			أقصى الحنك	أدنى الحنك						الأسنان										الشفتان				عدد الأشعار	عدد الأبيات
		ء	هـ	ع	ح	غ	خ	ق	ك	ي	ش	ج	ض	ل	ر	ص	ز	س	ظ	ذ	ث	ن	ط	د	ت	و	م	ف	ب		
سْ	سْ			1 / 19					2 / 18						8 / 295							3 / 78		1 / 40			2 / 80	1 / 29	5 / 146	23	705
	رـسْ	2 / 98			1 / 39				1 / 9					2 / 46	3 / [illegible]			1 / 2				6 / 253		7 / 124			1 / 20		1 / 2	25	681
	تـدـسْ														1 / 9							1 / 3					1 / 49			3	61
سِ	سِ			2 / 55				1 / 18	1 / 10					4 / 122	4 / 71			2 / 124				1 / 11		4 / 107	2 / 44		5 / 276		3 / 166	29	1.004
	سِـهِ / ها																												2 / 111	2	111
	رـسِ	5 / 153	2 / 30	2 / 50	3 / 152			5 / 66	4 / 178					5 / 177	11 / 313							5 / 106		9 / 202	7 / 168		5 / 156	1 / 73	2 / 93	66	1.917
	رـسِـهْ													1 / 30	1 / 32							1 / 61								3	123
	رـسِـهِ / ها	1 / 22						1 / 2						1 / 57								1 / 37			1 / 23				1 / 35	6	176
	تـدـسِ													2 / 16																2	16
سُ	سُ			2 / 58				3 / 220						1 / 13	1 / 36			1 / 30						4 / 114			4 / 55		3 / 347	19	873
	سُـهْ																					1 / 12							1 / 38	2	50
	سُـهُ / ها																							1 / 27			1 / 21			2	48
	سُوـهُ / ها							1 / 8																						1	8
	رـسُ	5 / 456	1 / 10		1 / 28			1 / 45						3 / 109	5 / 159			2 / 6				2 / 60		1 / 13	4 / 152		11 / 395		2 / 15	38	1.448
	رـسُـهْ			1 / 34																										1	34
	رـسُـهُ / ها																					1 / 48			1 / 42		1 / 2			3	92
	تـدـسُ																										1 / 10			1	10
سَ	سَ			1 / 9						3 / 80			1 / 42		6 / 249							1 / 51		5 / 44		2 / 4	3 / 92	1 / 9	5 / 144	28	724
	سَـهْ									3 / 48				1 / 10	2 / 106											1 / 10	1 / 8			8	182
	سَـهُ / ها																							1 / 39						1	39
	رـسَ	6 / 168	6 / 206	2 / 73	1 / 47			1 / 12	1 / 28					7 / 281	1 / 16							10 / 378		2 / 101			5 / 160		4 / 240	46	1.710
	رـسَـهْ			1 / 9						1 / 30				1 / 26	1 / 34							2 / 40					2 / 50	1 / 13		9	202
	رـسَـهُ / ها													1 / 51																1	51
	تـدـسَ									2 / 54																				2	54
عدد الأشعار		19	9	12	6	0	0	13	9	9	0	0	1	29	44	0	0	6	0	0	0	35	0	35	15	3	43	4	29	321	
عدد الأبيات		897	246	307	266	0	0	371	243	212	0	0	42	938	1.406	0	0	162	0	0	0	1.138	0	811	429	14	1.374	124	1.337		10.319

* نشير بالرقم الأعلى إلى عدد الأشعار وبالرقم الأسفل إلى عدد الأبيات .

ملحق (رقم ٥)

معــارضــات شوقــي المشهــورة

القصيدة المعارَضَةُ : صاحبها وعدد أبياتها وطالعها	طالع قصيدة شوقي	تاريخ نظمها	موضعها	البحر المشترك	القافية المشتركة	غرضها أو موضوعها	عدد أبياتها
البوصيري ، البردة ، أبياتها 163 في المشهور (14) : أمِنْ تَذَكُّرِ جيرانٍ بذي سَلَمِ مزَجْتَ دَمْعًا جرَى من مُقلةٍ بدَمِ	نهج البردة : ريمٌ عَلَى القَاعِ بَيْنَ البَانِ والعلمِ أحَلَّ سَفْكَ دَمِي في الأشهرِ الحُرُمِ	1909	ج 1 ص 190 — 208	البسيط	مِ	الديــن	190
الحصري ، 99 (15) : يَا لَيْلُ الصَّبُّ مَتَى غَدُهُ أقِيَامُ السَّاعَةِ مَوْعِدُهُ	مُضْنَاكَ جَفَاهُ مَرْقَدُهُ وَبَكَاهُ وَرَحَّمَ عُوَّدُهُ	1910	ج 2 ص 122 — 123	المتدارك	دُهُ	عرض القصيدة الاصلي هو المدح لكن التي عرف منها قسمان : القسم 1 في النسيب (ج 2 ص 122ـ123 : 27 بيتا) والقسم الاخير نشيد وطني ش المجهولة ج 1 ص 95 : 7 أبيات	أبيات القسمين المعروفين 34
البحتري ، وصف ايوان كسرى ، 56 (16) : صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنِّسُ نَفْسِي وَتَرَفَّعْتُ عَنْ جَدَا كلِّ جِبْسِ	الرحلة إلى الأندلس : اخْتِلاَفُ النهارِ وَاللَّيْلِ يُنْسِي اذْكُرَا لِي الصِّبَا وَأيامَ أُنْسِي	1914	ج 2 ص 45 — 52	الخفيف	سِ	الحنين إلى الأوطان وتعلق البلدان	110
لسان الدين بن الخطيب ، 42 : (17) : جَادَكَ الْغَيْثُ إذَا الْغَيْثُ هَمَى يَا زَمَانَ الْوَصلِ بِالأَنْدَلُسِ	صقر قريش (عبد الرحمان الداخل) : مَنْ لِنِضْوٍ يَتَنَزَّى ألَمَا بَرَّحَ الشَّوْقُ بِهِ فِي الغَلَسِ	1915	ج 2 ص 171 — 178	الرمل	موشح متنوع القوافي مصرع الأبيات	الاغتراب في سبيل المجد	132
ابن زيدون ، 51 : (18) : أضْحَى التنَائِي بَدِيلاً مِنْ تدَانِينَا وَنَابَ عَنْ طِيبِ لُقيَانَا تجافينَا	أندلسيــة : يَا نَائِحَ الطلحِ أشْبَاهٌ عَوَادِينَا نَشْجَى لِوَادِيكَ أم نأسى لِوَادِينَا	1916	ج 2 ص 104 — 108	البسيط	ُونَا/ِينَا	الحنين إلى الأوطان	83
أبو تمام ، 71 (19) : السَّيْفُ أصْدَقُ إنبَاءً مِنَ الكُتُبِ فِي حدِّهِ الحَدُّ بينَ الجِدِّ وَاللَّعِبِ	انتصار الأتراك في الحرب والسياسة : اللّهُ أكْبَرُكم فِي الفَتْحِ مِنْ عَجَبِ يَا خَالِدَ الترك جَدِّدْ خَالِدَ الْعَرَبِ	1921	ج 1 ص 59 — 64	البسيط	بِ	مدح سياسي تاريخي	88
ابن سينا ، 21 (20) : هَبَطَتْ إلَيْكَ مِنَ المحلِّ الأرْفَعِ ورْقَاءُ ذَاتُ تَدَلُّلٍ وَتَمَنُّعِ	النفس : ضُمِّي قِنَاعَكِ يا سُعَادُ أوْ ارْفَعِي هَذِي المَحَاسِنَ ما خُلِقْنَ لِبُرْقُعِ	1924	ج 2 ص 60 — 63	الكامل	عِ	الفلسفة والتأمل	45

(14) طبعاتها عديدة ، اعتمدنا نشرة لها مستقلة بعنوان « بردة المديح » للامام البوصيري ، تونس ، د. ت .
(15) محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحيى « أبو الحسن الحصري القيرواني » ، ص 143 — 149 .
(16) ديوان البحتري ، ص 1152 — 1162 .
(17) مقدمة ابن خلدون ، ص 586 — 587 .

(18) ديوان ابن زيدون ، ص 9 — 13 .
(19) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي ، ج 1 ص 71 — 74 .
(20) علي نصوح طاهر « الروح الخالدة : نظرات في عينية الحكيم الفيلسوف الرئيس ابن سينا » .

ملحق (رقم ٦)

معـارضـات أخـرى لشوقـي

القصيدة المعارَضَةُ : صاحبها وعدد أبياتها وطالعها	طالع قصيدة شوقي	تاريخ نظمها	موضعها	البحر المشترك	القافية المشتركة	غرضها أو موضوعها	عدد أبياتها
المتنبي ، 48 (21) : أوَدُّ مِـنَ الأيّـامِ مَا لاَ تَـوَدُّهُ وَأشْكُـو إليْهَـا بيْنَنا وَهيَ جُنْده	يَـوَدُّ مِـنَ الأرْوَاحِ مَـا لاَ تَـوَدُّهُ وَيفْتِكُ فِـيهَا مُسْرِفًا وَهيَ جُنْدُهُ	1896	الشوقيات المجهولة ، ج 1 ص 108 (قسم النسيب فقط)	الطويل	دُهُ	النسيب (وقد نشر مستقلا)	أبيات القسم المنشور 17
أبو نواس ، 5 (22) : حَـامِـلُ الْـهَـوَى تَـعِـبُ يَـسْـتَـخِـفُّـهُ الطَّـرَبُ	أثر البال في البال : حَـفَّ كَأسَـهَـا الْحَـبَـبُ فَـهْـيَ فِـضَّـةٌ ذَهَـبُ	1897	ج 2 ص 9 — 13	المقتضب	بُ	ملحية — وصفية	78
المتنبي ، 42 (23) : بِغَيْـرِكَ رَاعِيًـا عبثَ الذّئَـابُ وَغَيْـرِكَ صَارِمًـا ثَلَمَ الضِّرَابُ	عَلَى قَدْرِ الْهَوَى يَأتِي الْعِتَابُ وَمَنْ عَاتَبتُ يُفْدِيهِ الصِّحَـابُ	1898	جزء من قسمها الغزلي في ج 2 ص 115 وجزء من قسميها الغزلي والمدحي في الشوقيات المجهولة ج 2 ص 286 — 287	الوافر	ـابُ	المـدح	أبيات القسمين المنشورين 25
ابن زريق ، 39 (24) : لاَ تَعْذُلِيهِ فَإنَّ العَذْلَ يُولِعُهُ قَدْ قلتِ حَقًّا ولَكنْ ليس يَسْمَعُهُ	يَا نَاعسَ الطرْفِ نوْمِي كيفَ تمنعُهُ جفني تمنَّى الكرَى بالطيفِ يَجْمَعُهُ	1904	الشوقيات المجهولة ، ج 2 ص 32 (قسم النسيب فقط)	البسيط	عُهُ	النسيب (وقد نشر مستقلا)	أبيات القسم المنشور 18
البحتري ، 40 (25) : لِلَّهِ عَهْـدُ سُوَيْقَـةَ مَـا أنْظَـرَا ! إذْ جَـاوَرَ البَادُونَ فِـيهِ الحُضَّرَا	الْعِـيدُ هَلَّلَ فِـي ذرَاكَ وَكَبَّـرَا وَسَعَى إلَيْكَ يَزِفُّ تَهْنِئَةَ الْـوَرَى	1906	الشوقيات المجهولة ، ج 2 ص 292 — 293	الكامل	رَا	المـدح	19
اسماعيل صبري ، أصلها 30 بيتا (26) : لَـوْ أنَّ أطْـلاَلَ المَنَازِلِ تنطقُ مَـا ارْتَـدَّ حَـرَّانَ الجوَانِحِ شَيِّقُ	عيـد الفـداء : أمَّا الْعِتَـابُ ، فَبِالأحِبَّـةِ أخْلَـقُ وَالْحُـبُّ يَصْلُحُ بِالعِتَابِ وَيَصْدُقُ	1908	ج 1 ص 161 — 162	الكامل	قُ	ذكرى الشباب (وقد نشر مستقلا)	أبيات القسم المنشور 12
ابن زيدون ، 4 (27) : وَدَّعَ الصَّبْـرُ مُـحِـبٌّ وَدَّعَـكْ ذَائِعٌ مِـنْ سِرِّهِ مَا اسْتَوْدَعَكْ	رُدَّتِ الرُّوحُ عَلَى المُضْنَى مَعَـكْ أحْسَـنُ الأيَّامِ يَوْمٌ أرْجَعَـكْ	1912	جزء منها في ج 2 ص 131 والقصيدة بأكملها في الشوقيات المجهولة : ج 2 ص 144—145	الرمل	عَـكْ	الغـزل	21

(21) ديوان المتنبي ، ص 453 — 457 .
(22) ديوان أبي نواس ص 51 .
(23) ديوان المتنبي ، ص 381 — 384 .
(24) أحمد الهاشمي ، جواهر الأدب في انشاء وأدبيات لغة العرب ، ج 2 ص 166 — 168 .

(25) ديوان البحتري ، ص 974 — 979 .
(26) ديوان اسماعيل صبري ، ص 54 — 58 . عدد أبيات القصيدة في الديوان 37 ، وسيأتي التعليق على ذلك في أبانه .
(27) ديوان ابن زيدون ، ص 94 .

ملحق (رقم ٧)

معارضات أخرى لشوقي (تابع)

القصيدة المعارَضَةُ : صاحبها وعدد أبياتها وطالعها	طالع قصيدة شوقي	تاريخ نظمها	موضعها	البحر المشترك	القافية المشتركة	غرضها أو موضوعها	عدد أبياتها
المتنبي ، 35 (28) : آخِرُ مَا المُلْكُ مُعَزًّى بِهِ هَذَا الَّذِي أَثَّرَ فِي قَلْبِهِ	أَشْرَقَ عَبَّاسٌ عَلَى شَعْبِهِ كَأَنَّهُ المَأْمُونُ فِي رَكْبِهِ	1914	نشر منها جزءان فقط : الشوقيات المجهولة ، ج 2 ص 156 — 157	السريع	بِهِ	المدح (بينما قصيدة المتنبي في الرثاء والتعزية)	أبيات القسمين المنشورين 11
الشريف الرضيّ 82 بيتا (29) : أعَلِمْتَ مَنْ حَمَلُوا على الأعوادِ أرَأَيْتَ كَيْفَ خَبَا ضِيَاءُ النَّادِي	أ كَذَا تقرُّ البِيضُ في الأغمادِ أ كَذَا تَحِينُ مَصَارِعُ الآسَادِ	1914	الشوقيات المجهولة ، ج 2 ص 151 — 153	الكامل	ادي	الرثاء	54
المتنبي ، يرثي جدته 34 (30) : ألا لاَ أُرِي الأحداثَ مدْحًا وَلاَ ذَمًّا فمَا بَطْشُها جَهْلا وَلاَ كَفُّهَا حِلْمَا	يبكي والدته : إلى الله أشكو مَنْ عوادِي النَّوَى سهما أصَابَ سُوَيْدَاءَ الفؤادِ وَمَا أصْمَى	1918	ج 3 ص 146 — 149	الطويل	مَا	الرثاء	52
المتنبي ، 47 (31) : أغَالِبُ فيكَ الشَّوْقَ وَالشَّوْقُ أغْلَبُ وأعجبُ من ذا الهجرِ والوصلُ أعْجَبُ	صدى الحرب : بِسَيْفِكَ يَعْلُو الحقُّ وَالحقُّ أغْلَبُ وَيُنْصَرُ دِينُ اللَّهِ أيَّانَ تَضْرِبُ	1922	ج 1 ص 42 — 58	الطويل	بُ	السياسة والتاريخ	260
المتنبي ، 18 (32) : أيْنَ أزْمَعْتَ أيهَذَا الهُمَامُ ؟ نَحْنُ نَبْتُ الرُّبَى وَأنْتَ الغَمَامُ	يرثي عثمان باشا الغازي : هَالَةٌ للهِلاَلِ فِيهَا اعْتِصَامُ كَيْفَ حَامَتْ حِيَالَهَا الأيَّامُ ؟	1922	ج 3 ص 142 — 143	الخفيف	امُ	الرثاء (بينما قصيدة المتنبي في المدح)	32
المعرّي ، 68 (33) : أوْدَى فَلَيْتَ الحَادِثَاتِ كَفَافِ مَالُ المُسِيفِ وَعَنْبَرُ المُسْتَافِ	يرثي إسماعيل باشا صبري : أجَلٌ وَإنْ طَالَ الزَّمَانُ مُوَافِ أخلى يَدَيْكَ مِنَ الخَلِيلِ الوَافِي	1923	ج 3 ص 104 — 109	الكامل	افِ	الرثاء	73

(28) ديوان المتنبي ، ص 557 — 559 .

(29) ديوان الشريف الرضي ، ج 1 ص 294 — 298 .

(30) ديوان المتنبي ، ص 174 — 176 . مع الملاحظ أن بودولاموت في ج 2 ص 442 ، يقرب بين قصيدة شوقي المذكورة والقصيدة التي رثى بها المتنبي أم سيف الدولة (الديوان ص 265) والتي طالعها :

نعد المشرفية والعوالي وتقتلنا المنون بلا قتال

ويعتبر الأولى معارضة للثانية في مستوى المضمون ان لم تكن في مستوى « الشكل »، ولكننا نذهب الى ما أثبتنا لاتفاق القصيدتين المذكورتين في « الشكل » والمضمون معا .

(31) ديوان المتنبي ، ص 466 — 470 .

(32) المصدر نفسه ، ص 261 — 262 .

(33) سقط الزند ، ص 31 — 38 .

فهـرس المـواضيع

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٩٠٧٤/ ١٩٩٦

ISBN 977- 235 - 645- 7

إن الأسلوبية ـ آخر ما تفرع عن اللسانيات من علوم اللغة الحديثة ـ لم تثمر بعد ما به نستطيع أن نعرف بوضوح على الأقل ما الأسلوب؟ وما حدّ مستويات الكلام؟ ما الشعر؟ وما النثر؟

لذلك كان هذا البحث الذى سار من التطبيق إلى التنظير ليصل فى النهاية إلى نتائج نعرف بفضلها ما به يكون الأسلوب أسلوباً وما به يكون الشعر شعراً.. فهو يساهم فى تأسيس الأسلوبية التطبيقية فى اللغة العربية لما لها من دور فى وصف نظام اللغة وفى المساهمة فى تركيز أحكامها العلمية.

ولقد حظيت أعمال شوقى ـ خاصة منذ أن لقب بأمير الشعراء ـ بدراسات عديدة مواضيعها متنوعة وأنفاسها متفاوتة ولكنها فى الجملة أعمال انطباعية لا تكاد تقترب من درجة العلميه أو تسلك سبيل الموضوعية.

وما كان هذا العمل يحتاج إلى إطار لحياة الشاعر أو لأعماله لأن اتجاه البحث هنا لغوى أسلوبى ينطلق من النص ذاته. وقد تعلقت همة المؤلف بإبراز خصائص الأسلوب على مستوياتها فى «الشوقيات» لذلك لم يشأ أن يخضعها لتخطيط مسبق قد لا يلائمها وإنما عمد إلى استنباط تخطيطه منها وذلك بالتأمل فيها من حيث هى كلام موزون فى كلام، مبدأ أن الكلام ـ مهما كان مستواه ـ لا يعدو أن يكون وليد عناصر ثلاثة: أقسام تحدد أنواعه وهياكل ترسم أشكاله، ومستويات تستوعب أحواله.. والكتاب يتعامل مع هذه العناصر الثلاثة من خلال مادة ثرية ومتنوعة الوجوه ولكن غير مفككة الأوصال.

مطابع الهيئة المصرية العا